# INDICE GENERALE DEL VOLUME XII

## (SECONDO SEMESTRE 1942 XX - XXI)

*Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina.*

# INDICE PER MATERIE

## GENERALITA' E VARIE



## ESTETICA E STORIA



## SCENEGGIATURE

## TECNICA



## NOTIZIARIO ESTERO



## GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA



## I LIBRI

## DOCUMENTI



## VITA DEL CENTRO



## RASSEGNA DELLA STAMPA

# INDICE PER AUTORE

# BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

*Io sto cassela mostro el Mondo niovo -,*
*Con dentro lontananze e prospetive;*
*Vogio un soldo per testa. e ghe la trova.*



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 8 - AGOSTO 1942 - XX

# Sommario



Direzione: Roma - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — Amministrazione: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'Unione Pubblicità Italiana. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

# BIANCO E NERO

*RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM*

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

*EDIZIONI ITALIANE - ROMA*

ANNO VI - NUMERO 8 - AGOSTO 1942 - XX

# Il problema della prosa cinematografica

## 1. Le didascalie.

Ai tempi — vicini, ma, in fondo, lontanissimi — del film muto, grande problema dei soggettisti, degli sceneggiatori, dei registi e degli attori era quello di raggiungere una forma narrativa comprensibile per il pubblico. La mancanza della parola preoccupava tutti; e giustamente, se pure sempre meno per il progressivo e continuo potenziarsi del linguaggio cinematografico. D'altro canto, quelli che ogni volta che invece di sciogliere lo spago di un pacchetto gli danno una buona sforbiciata si sentono l'animo di Alessandro il Macedone, quelli che, abbagliati di se stessi e del nulla si autodefiniscono concreti realizzatori: tutti questi della conquista di un linguaggio cinematografico se ne infischiavano ed avevano in tasca, bell'e pronta la soluzione: *Le didascalie*. E le seminavano infatti, senza risparmio, in tutti i film.

Così l'azione narrativa cinematografica era lardellata ovunque di squarci di prosa aulica, in cui l'errore di ortografia di prammatica serviva forse anch'esso, inconsapevolmente, ad ovviare i bisogni della massa degli spettatori, non scuotendo, con inconsuetudini grafiche, il loro dolce letargo. Chi sentiva l'inutilità, il vuoto, la pesantezza di tutte quelle parole intruse tra le immagini? Si descrivevano allora, coi termini de *La Farfalla* e de *L'Amore Illustrato* gli stati d'animo aggrovigliatissimi dei protagonisti, regolarmente *travolti nel gorgo della passione, incatenati alla ruota del vizio, avviluppati nelle spire di un destino raccapricciante*:

TRAMONTO. SI SCHIUDONO ALL'ANIMA LE VIE DEL SOGNO.
SUA MAESTA' IL CAPRICCIO (1).

(1) Ne *La casa di vetro* (sogg.: Luciano Doria; regìa: Gennaro Righelli, 1920; cfr. R. May, *Sceneggiature italiane del 1920* in « Bianco e Nero », Anno IV, n. 3).

Tali eroi non potevano rinunziare a nessun costo alle battute magniloquenti e alle risposte vibranti di sferzante ironia dei personaggi di Carolina Invernizio e di Pierre Decourcelle, da cui le trasferivano di peso riduttori e sceneggiatori:

— ELENA, ELENA! NON MI AMI PIU'? SEI SAZIA DI ME ELENA?

— SI, VATTENE!

— BARBARA, MALEDETTA! CHI E' IL TUO NUOVO AMANTE?

— SIGNORE, IO VI DISPREZZO.

— PIETA', ELENA, PIETA'! HO ABBANDONATO MIA MOGLIE. IO TI BRAMO! (1).

E, a consolazione del pubblico, e a scanso di equivoci, era indispensabile, ogni tanto, il palloccoloso commento di qualche aforisma edificante, di qualche sciroppòsa massima morale — buoni semmai a far passare di contrabbando situazione e scene che potessero dar sui nervi ai funzionari del Ministero degli Interni e alle persone timorate di Dio:

SCIAGURATO! IL SANGUE MACCHIA E NON LAVA.

Talvolta le didascalie erano figurate e pupazzettate, specie nei film comici, e ricche di freddure non infrequentemente grassoccie:

FIGLIO DI UN CANILE!

dice, ad un certo punto della riduzione italiana di *Vita da cani* (1919), Charlot al suo grazioso fox, con spirito e finezza esemplari. Qualche altra volta erano giochi di parole:

LO SCONSOLATO CONSOLE DEL RIO

e qualche altra addirittura versetti:

STAR DA TE NON SO LONTANO
E TI SEGUO IN AEROPLANO
BENCHE' QUI NON FACCIA CALDO
TI SALUTO. REGINALDO.

---

(1) Cfr. E. F. Palmieri, *Vecchio cinema italiano* (pag. 104).

In certi specialissimi casi gli autori erano letterati illustri e allora le didascalie erano incorniciate di arabeschi, greche ed encarpi o incise, come quelle dannunziane di *Cabiria*, imperituramente, nel duro e freddo candore venato del finto marmo:

CHI CANTA PIU' LE GUERRE PUNICHE?

Ma il più delle volte i riduttori e i compilatori di titoli erano letterati da strapazzo o andati a male, di quelli che in ogni stagione si gettano all'arrembaggio del cinema, asolando attorno ai registi e ai produttori, colla speranza di giungere, attraverso i titoli e i dialoghi, alla pacchia dei soggetti e delle sceneggiature. Semiletterati, cioè semianalfabeti. E spero mi sia concesso, nonostante il desiderio che ho di offrire documenti di quanto scrivo, risparmiarmi lo sforzo mnemonico del riesumare qualche nome di gente che non ne ha nè merita di averne.

Era dunque più che leggittima l'avversione, da parte dei più intelligenti, alle didascalie; e generoso e nobile il tentativo, da parte di alcuni registi, di limitarle o addirittura di sopprimerle. Va ricordato, in questo senso il film di Friedrich Walter Murnau, *Der letzte Mann* (1926) pubblicato da noi col titolo *L'ultima risata*, che regista e sceneggiatore (Carl Mayer) realizzarono senza una sola didascalia: e senza una sola didascalia fu il film di Mario Camerini, almeno per lunghissime sequenze, *Rotaie*, prodotto nel 1929, in un momento di fervore e di ricerca che purtroppo non s'è più ripetuto in quel regista.

Opportune ed eccellenti istanze di cinema cinematografico.

La didascalia, si diceva, interrompe l'azione; e dunque guasta il ritmo delle immagini; introduce, con la parola, un elemento eterogeneo che costituisce una diminutio capitis, una confessione di inferiorità espressiva rispetto alle altre arti, una prova addirittura della non artisticità del film. La didascalia insomma, elemento di accatto, asserve il cinema alla letteratura e ne esplicita l'inferiorità. Così ragionavano i teorici del film, che aspiravano ad un *cinema cinematografico*, anzi al *cinema puro*. Puro da ogni intrusione di mezzi non specifici del film, tra cui perfino la musica d'accompagnamento. La purezza del film divenne, di queste estetiche, un punto canonico, anzi — direi — addirittura un punto cardinale, con tanto di cappello, che i veri *aficionados* prendevano, appunto vedendo rosso, al solo apparire di una didascalia, e saltando sulle poltrone, come punti a sangue nei magnanimi lombi.

2. Storie di forzati evasi.

Figurarsi che impressione dovette fare Pudovchin, che, nel 1926, non solo dedicava una seria attenzione ed un paio di capitoletti del suo trattato alle didascalie, ma ne teorizzava l'uso, sosteneva la possibilità e la necessità di un impiego ritmico di esse e l'utilità, in certi casi, di lettere di diversa grandezza:

AIUTO!

AIUTO!

AIUTO!

Sempre in quel volume (*Film e fonofilm*, pag. 62) Pudovchin faceva un'osservazione ancor più stupefacente, e che io voglio prendere come punto di partenza per quanto mi preme dire sulla *prosa cinematografica*. « L'opinione comune sulla funzione e sull'utilità delle didascalie *esplicative* danno allo spettatore, in una forma breve e chiara le spiegazioni necessarie alla comprensione dell'azione. E suppliscono quindi utilmente una parte di essa, la cui presentazione appesantirebbe l'azione stessa » (*ibidem*).

Alla giusta osservazione segue, immancabile, un esempio felice, tratto dal film americano *The later Pushers* (1924): « In quel film c'è una didascalia, *Tre forzati, evasi dal vicino carcere...* Naturalmente, in luogo della didascalia si sarebbe potuto benissimo far vedere la fuga, ma, poichè per l'autore, non la fuga, ma i forzati avevano importanza, l'episodio della fuga, sostanzialmente inutile, è stato sostituito da una didascalia esplicativa ».

E qui mi par già di vedere qualcuno dei miei cari alunni sollevare le testoline ondulate e giudiziose dalle sudate carte del bridge e surcontrare con energia che ci sono ben altri forzati evasi nella storia del film, e che mi toccherà fare i conti con loro. E che è per lo meno strano che io, proprio io, mi faccia mettere nel sacco con tanta facilità, dimenticando Zanzara, l'indimenticabile Zanzara, evaso da Sing Sing nel 1923! E via, miei giovani amici, lo sappiamo tutti a memoria quel pezzo di Charlot, ed io sono stato probabilmente il primo a citarlo come esemplare. Quando egli, in veste di pastore, dichiara la sua evasione di fresca data, con gli atteggiamenti strambamente cautelosi attorno alla stazioncina; colle corsette, le frenatine, le sterzate e le virate di bordo,

quando si crede inseguito; col superstizioso terrore e lo scongiuro propiziatorio quando, per scegliere a caso il paese dove recarsi appuntando, senza guardare, lo spillo sul quadro delle partenze, trova che il cieco e crudele destino sembra lo voglia rispedire a Sing Sing; collo stupendo abbrancarsi stancamente alle sbarre della biglietteria e col chiarire il senso di quell'atto a chi non l'avesse notato (solennissima lezione!) accentandolo artisticamente col ritrarsene spaventato, come da un gesto troppo rivelatore e compromettente; coll'accingersi a viaggiare clandestinamente benchè provvisto di regolare biglietto e infine con quel rassegnato tendere i polsi uniti allo sceriffo che viene ad ossequiarlo alla stazione.

Ebbene che? Qui è chiaro che la fuga di Zanzara si configura in immagini che non sono mera informazione ma costituiscono il contesto stesso dell'opera. Ed è perciò un caso del tutto diverso da quello citato di sopra dichiaratamente detto: esplicativo. In quello la notizia, questi tre personaggi che vedete sono tre forzati recentemente evasi da un vicino carcere, era una semplice informazione necessaria allo sviluppo dell'azione, era un tessuto connettivo destinato a sorreggere la restante azione alla quale era demandata propriamente la rappresentazione artistica; qui invece, nel caso di Zanzara, la spiegazione era parte essa stessa del fatto artistico. A meno di non essere poeti puri, cioè non poeti, non si può rifiutare l'esistenza di simili ponti di passaggio nell'arte. Come Paul Valéry che piuttosto si farebbe scannare che scrivere mai: *la marchesa uscì di casa alle cinque.*

### 3. Ancora del cinema cinematografico.

Vediamo. L'ostracismo assoluto alla didascalia, anche se come indirizzo artistico è apprezzabile, non può esser sorretto da una sana estetica. Perchè sappiamo bene che, attraverso qualunque mezzo, messo in opera per libera elezione da un artista, si attua (quando si attua) l'opera di poesia. E se è vero come ci dice, oltre che l'esperienza di Pudovchin, quella di ogni serio spettatore di cinema, che le didascalie possono avere una funzione ritmica, secondo la loro lunghezza e distribuzione nel corso del film, o una funzione emotiva magari col variare della grandezza delle lettere, non mi pare logico, in nome di un'assurda purezza

del film, rinunziarci. Libero bene inteso, chi vuole, di rinunziarci; ma se noi teorizzassimo la necessità di questa rinunzia in nome del *cinema cinematografico* e del *cinema puro* saremmo costretti a negare la possibilità della fusione di più tecniche e la collaborazione artistica, cioè proprio quelle che io mi sono sfiatato a dimostrare che sono i cardini dell'artisticità del film. Altra volta, mi sia lecita l'autocitazione, scrivevo: « Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere che esso ha solo una pratica portata e solo un valore di tendenza. Così quando si sostiene il teatro teatrale o la pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore in queste affermazioni di tendenza significherebbe nuovamente postulare l'esistenza di limiti tra le arti e negare quindi che l'arte è una. Abbiamo invece già visto che nella più alta e vera essenza l'arte è una: così che, per poco conformi che siano a certe tendenze i quadri di Leonardo, per *letterari* che possano essere, nessuno vorrà certo, per questo, cancellarli dalla storia della pittura » (*Film: soggetto e sceneggiatura*, pag. 58).

È perciò che io, invece di sbracciarmi a distinguere il cinema dalle altre arti e di tentare di costruirne un'estetica autonoma (errore continuamente ricorrente in certi scrittori) mi son preso la briga di dimostrare che il film, proprio perchè è un'arte, non è affatto diverso dalle altre. Il che non esclude, ma anzi implica, le indagini sui mezzi specifici ed esclusivi di cui esso dispone; ma non certo per combattere negli artisti nessuna preferenza di mezzi, essendo ovvio che non sono i mezzi a determinare la qualità delle opere.

Una posizione questa che, oltre ad essere la sola giusta, ha anche il vantaggio di non obbligare alla politica dello struzzo di fronte alla realtà; non obbliga cioè a misconoscere il film sonoro e parlato, come era umano errassero molti, e come stoltamente qualcuno persevera a fare anche dopo, diciamo a caso: *Fortunale sulla scogliera, Proibito, La tragedia della miniera, La bestia umana.*

### 4. Dalla didascalia alla didascalica.

Ma tutto questo discorso non tocca ancora il punto: che è quello di discutere della possibilità o meno della prosa cinematografica. Se è veramente indispensabile come abbiamo visto, usare didascalie quale elemento esplicativo, se ne possono dedurre alcune considerazioni forse

non banali circa il linguaggio cinematografico. È ben vero, lo abbiamo visto, che la condizione di forzati evasi si poteva dare benissimo, come ha fatto Charlot, con delle immagini, ma per darla come pura informazione — come prosa — non c'era che la didascalia. Quell'antiartistica didascalia viene dunque ad un tratto a illuminarci sul valore del linguaggio cinematografico, il quale non può e non può essere « *linguaggio di concetti. E mai si riuscirà con esso a dimostrare il principio di ragion sufficiente o quello del terzo escluso* » (*Film: soggetto e sceneggiatura,* pag. 42).

Si può fare, con linguaggio cinematografico un ragionamento? Non si può.

## 5. I QUADRI NON SI POSSONO CONIUGARE.

La riflessione estetica moderna che ha contraddetto giustamente, ci siamo appellati ad essa or ora, il principio di distinzione tra le arti, tra quelle che si attuano nello spazio e quelle che si svolgono nel tempo, e che ha sostenuto che un tempo ideale esiste anche nelle arti della visione, sia come tempo evocato e suggerito, sia ancora e soprattutto come tempo svolgentesi nel ritmo compositivo delle immagini che è necessario ripercorrere nella contemplazione e nella valutazione dell'opera stessa, non nega tuttavia, nè potrebbe farlo, che il quadro non dà che l'attualità del fatto: la visione del presente. Gli scomparti di un polittico possono, naturalmente, svolgersi, contenutisticamente, in successione temporale, ma questa concretezza dei diversi momenti risulta solo dalla loro reciproca posizione.

Il cinematografo, che ha dato alla visione il movimento, esprime oltre che i corpi, anche le azioni di una successione temporale: ma esprime la presenza delle azioni, la loro attualità. Béla Balàsz l'ha affermato definitivamente colla frase lapidaria: « I quadri non si possono coniugare ».

Sembra dunque per lo meno azzardata la convinzione di Alberto Consiglio che sostiene che « le Cinéma est capable d'assumer la fonction la plus élevée du langage verbal et qui jusqu'ici était à celui-ci exclusivement réservée: la pensée philosophique » (1).

(1) In « *Le role intellectuel du Cinéma* » Soc. des Nations 1937, pag. 169.

Ve l'immaginate un ragionamento filosofico in cui tutti i verbi stiano al presente indicativo?

Il semplice giudizio non può esser dato dal film. Non possiamo dire tre forzati evasi dal carcere, dobbiamo rappresentare artisticamente questa loro condizione di evasi (Charlot-Zanzara); e siamo dunque proprio come il giureconsulto Aquilio contro cui si scagliava giustamente Cicerone, nella sua *Topica* per aver questi definito la riviera come un luogo in cui giocano le onde, *quo fluctus alluderet*. Ma questo, tuona il vecchio avvocatone, è come voler definire l'adolescenza *flos aetatis* e la vecchiaia *occasus vitae*. La difinizione, si sa, non deve essere metaforica.

Il giudizio ipotetico, formulato da Kant, non si può esprimere cinematograficamente. Proviamo un po' a dire, non metaforicamente *se il sole è caldo si suda?*

Tanto meno si potrà dare il ragionamento, che, come tutti sanno, è la derivazione di un giudizio da un altro. E meno ancora potremo esprimere il tipico derivato del *se*, il congiuntivo, quello che i tedeschi chiamano il *Modus der Gedanken*. Come esprimerò cinematograficamente lo stornelluccio petroliniano:

*Se fossi Fortunello*
*sarei un po' più bello...*

## 6. Aut semel aut iterum medium generaliter esto.

Il periodo ipotetico, tormento dei ginnasiali, è dunque negato al linguaggio cinematografico, e, di conseguenza, ogni ragionamento. Fosse mai possibile quel ragionamento deduttivo (in cui i verbi sono tutti al presente indicativo) che si chiama il sillogisma? Ahimè, la necessità di prendere la minore o la maggiore premessa in senso generale, che il latinaccio dei versetti mnemonici[6] ci impone col suo perentorio *esto*, ce lo nega. Tutti i cinematografari sono intelligenti — Tu sei un cinematografaro — Tu sei intelligente. E come facciamo a mostrare *tutti* i cinematografari? O ancora: Ovunque c'è un albero c'è una radice.

Ancora Pudovchin: « Una famiglia è caduta nella più estrema miseria perchè nè il padre nè la figlia possono trovare lavoro; ovunque rifiuti. Spesso un amico va a trovare la disperata ragazza e cerca di sostenerla con parole consolatrici... Questo è un esempio tipico di man-

canza di valore cinematografico e di povertà nella trattazione... Non vi si trovano che visite e dialoghi. Espressione come *spesso un amico va a trovarla* e *ovunque rifiuti* mostrano l'assoluta impossibilità di un nesso tra l'elaborazione del soggetto e la futura forma cinematografica che dovrà assumere. Tutto ciò può, *nel migliore dei casi, servire come materia per le didascalie*, ma in nessun caso per la realizzazione cinematografica. La parola *spesso* vuol dire naturalmente parecchie volte, mentre mostrare quattro o cinque volte l'amico che va a far visita alla ragazza è cosa tale da sembrare assurda perfino all'autore di quel soggetto. Lo stesso dicasi per la frase *ovunque rifiuti* ». (*Film e Fonofilm*, pag. 42).

E lo stesso: « Il suo (di *Intolerance*) tema può esser definito da questa formula: In tutti i tempi e presso tutti i popoli, dalle lontanissime epoche fino ai nostri giorni, è regnata tra gli uomini l'intolleranza, e l'intolleranza ha come conseguenza immediata il delitto... Questo è un tema di enorme ampiezza e solo il fatto che esso si estenda *a tutti i tempi e a tutti i popoli* implica, come conseguenza logica, una quantità di materiale non circoscrivibile ». (*Film e Fonofilm*, pag. 31).

Lasciamo andare che lo *spesso* si è visto in parecchi film più di una volta, e, in certi casi, anche con trovate eccellenti: la soluzione ne è stata artistica. « Se si dice *tutti gli uomini sono...* il compito dell'artista non può essere quello di rappresentare tutti, o quanti più uomini gli è possibile nel modo voluto dal tema: ma di rappresentarne uno solo, nella cui umanità si riveli quella di tutti ». (*Film: soggetto e sceneggiatura*, pag. 54).

Naturalmente: ma siamo ancora al *flos aetatis* o all'*occasus vitae*. E senza stare qui a insegnare pubblicamente quel geloso segreto professionale che è dato dalle trovatine con cui si può tradurre la parola *spesso*, diciamo che, se l'iterazione è impossibile, a maggior ragione lo è la generalità.

Il linguaggio dei concetti lo relegheremo dunque davvero nelle didascalie e nei dialoghi.

## 7. Altre parolette.

Allo stesso modo che Pudovchin si sofferma sullo *spesso*, l'*ovunque* e il *tutti*, Raymond Spoottiswoode — l'involuto ma mai banale Spottiswoode — fa con altre importantissime parolette: « *Prima di,*

*dopo, tra, dietro, come, diverso da...* tutti questi termini che formano l'ossatura della descrizione letteraria sono vietati al cinema ». (*Una grammatica del film,* pag. 126).

Ed analizza particolarmente il *come.*

Il *come* negato al film? Ma se le più tipiche forme di montaggio, elencate dal Pudovchin, dal Timoscenco, dall'Arnheim, dallo Spottiswoode, sono a base di parallelismo e di contrasto e di varie combinazioni di parallelismo e di contrasto? La risposta è sempre la stessa. E sospendiamo questa analisi di intraducibilità cinematografica del linguaggio concettuale perchè il lettore ha già perfettamente capito e già trae le sue deduzioni.

## 8. Il cinema e la realtà.

« ... il film, come ogni linguaggio artistico *ha limiti strettissimi nella sua capacità documentaria* » (*Film: soggetto e sceneggiatura,* pag. 42).

Questa è una tesi che può trovare molti contraddittori. Ma come, il cinema non solo non può riprodurre quella concreta realtà spirituale che è il pensiero, ma non può nemmeno riprodurre quell'astrazione che è la realtà materiale? C'è da stupirsi che ci se ne stupisca. Ma non sappiamo almeno dall'Arnheim che quelli che egli chiama i *fattori formativi* dell'artisticità del film sono le sue limitazioni a riprodurre la realtà? Non elenca ed esamina egli, con un gusto un po' positivistico, ma che è quanto dire un gusto di studioso serio ed onesto: riduzione in superficie della profondità spaziale, eliminazione dei colori, limitazione del campo visivo, abolizione della continuità spaziale e temporale, abolizione del mondo sensibile non ottico?

È vero che un inevitabile realismo è alla base di ogni film per il fatto che alla base del film è la camera oscura. Ma la camera oscura è *magia naturalis.* Una magia alla quale ci converrà ben presto più seriamente iniziarci.

## 9. Documentario e didattico, ovvero Jouhandeau capovolto.

Intendendo naturalmente per prosa la non poesia, cioè la non arte, diciamo dunque come conclusione che *non può esistere una prosa cinematografica.* Che non è mai esistita. E spero che nessuno vorrà obbie-

tarmi che non è vero che qualunque pezzaccio di pellicola impressionata sia arte, perchè io questo non l'ho detto; e spero non ci sia bisogno di spiegare.

E allora i film documentari? I film didattici?

Jouhandeau faceva prosa senza saperlo e con molta meraviglia quando glielo dissero. Alcuni documentaristi hanno fatto qualche cosa di simile. Credendo di illustrare condizioni di vita, metodi di lavoro, e di trarne conclusioni importanti hanno fatto dell'arte.

I soli documentari che interessino, e i soli didattici, sono quelli. I documentari lirici.

C'è qualcuno che ancora se ne meraviglia? Ma la realtà e la scienza non sono poesia? Un discorso che vorremo fare prestissimo nei due capitoli che seguono di questo saggetto; di cui il primo sarà dedicato al film di fronte alla realtà e tratterà del documentario delle sue possibilità e dei suoi modi, e il secondo, dedicato al didattico, tratterà della scienza, dell'insegnamento e della poesia. Infine in una sezioncina particolare, tratteremo della lettura cinematografica delle opere d'arte.

UMBERTO BARBARO

# Note

1° Nel campo artistico la creazione è anche un modo, e invero assai concreto, di prendere partito nelle polemiche critiche. Anzi conviene a chi si trova in codesta situazione rispondere piuttosto con opere che con dissertazioni alle critiche che gli vengono mosse. Del resto, a farsi paladino di se stesso si corre sempre il rischio di coprirsi di ridicolo.

Senonchè a volte, su certe idee generali, su certi punti di vista, su certi convincimenti espressi in sede critica e poi fatti carne e sangue del proprio lavoro artistico, è forse opportuno ritornare quando c'è chi ti vuol prendere in castagna o in contradizione non per cattiva volontà di svergognarti, ma per ribadire un equivoco assai diffuso che altra sia la teoria, altra la pratica. Non mi pare, quindi, inopportuno ritornare sul problema del soggetto nell'opera cinematografica, anche se sono costretto a un caso personale.

Ora, come sanno i miei numerosi lettori — e così mi convien dire per modestia, dato che quelli del Manzoni erano pochi — io ho sempre sostenuto che quello del soggetto è un mito, un pregiudizio paragonabile, in sede estetica, al pregiudizio dei contenuti belli. Ho sempre sostenuto che la lamentata mancanza di soggetti non era altro che una lamentata mancanza di registi. E che il soggetto non esiste altro che come film, come opera cinematografica. Ho anche sostenuto, come tutti sanno, un cinema cinematografico o un film filmico come dir si voglia, cioè un cinematografo che si serva dei suoi mezzi espressivi e non sia pittura, letteratura o altro. Che, avendo sostenuto queste idee, io abbia fatto un film come Via delle Cinque Lune prendendo lo spunto dalla trama di un racconto di Matilde Serao, e La bella addormentata servendomi di una commedia di Rosso di San Secondo e mi accinga ora a fare La Velia di Cicognani, sembra a taluni che ci sia contradizione. A me pare che se avessero meditato attentamente — e tra questi metto anche il mio

*caro amico Bartolozzi — quello che io ho scritto, si accorgerebbero che contradizione non v'è, e proprio per il fatto che io bado non al soggetto considerato in astratto, avulso e precedente al film, ma al film stesso, mi è lecito prendere le mosse sia dalla esercitazione di un bidello — come già ebbi a dire con grave scàndalo di un critico cinematografico — sia da uno spunto di vita, sia da un'opera letteraria, sia da un mondo figurativo, sia da un ambiente, da un paesaggio: che il prendere le mosse da un soggetto originale anzichè da un'opera letteraria dia al film un carattere più cinematografico è proprio pregiudizio dei cosiddetti soggettisti, perchè il carattere cinematografico deve essere nel film, cioè nell'opera realizzata, e non nel precedente, nello spunto, nel motivo di ispirazione. L'ispirazione è cinematografica. In ogni caso, è assolutamente indifferente il motivo che la genera. Sarebbe come dire che il mazzolino di fiori dipinto dalla solita signorina Ersilia Pittorelli è opera pittorica perchè il mazzolino di fiori è soggetto pittorico e l'« Ettore e Andromaca » di De Chirico non è opera pittorica ma letteraria o storica o mitologica come dir si voglia, perchè il De Chirico ha preso l'ispirazione da un'opera letteraria. Del resto, basterebbe a confermare la tesi il migliore film americano e il migliore film francese. Nessuno vorrà contestare che la* Bestia umana *di Renoir non sia opera cinematografica, anche se prende lo spunto dal romanzo di Zola.*

*Questa mia tesi porta inoltre a considerare l'opera cinematografica e l'opera letteraria da cui si prende l'ispirazione come due opere distinte e a ridicolareggiare, come ho sempre fatto, quegli autori di opere letterarie che protestano quando il regista, come dicono loro, gliele travisa. Proprio perchè non c'è la possibilità di tradurre un'opera da una forma a un'altra e dal Mosè di Michelangelo non si può ricavare una sinfonia ma ci si può benissimo ispirare per una sinfonia. Che cosa vogliono, dunque, quelli che vanno in cerca, come il mio amico Bartolozzi, di soggetti originali per il cinema e che tacciano di poca fantasia i registi che si ispirano a opere letterarie? Io penso che non abbiano veramente ancora compreso il cinematografo, perchè altrimenti non chiederebbero originalità di soggetti ma originalità di film, non cercherebbero la fantasia nei soggetti ma cercherebbero la fantasia nei film. Eppure questo equivoco è così duro a morire che molti e anche intelligenti critici, di fronte al mio film* Via delle Cinque Lune *si sono domandati perchè io ho trasportato il fatto da Napoli a Roma, senza accorgersi che proprio là, buona o cattiva che fosse, era la mia fantasia, era la mia originalità.*

*Questo mi premeva chiarire: dell'altro fracasso che si è fatto intorno al mio film non sta a me occuparmene. Io modestamente seguito, come l'asin bigio di carducciana memoria, a brucare il mio cardo cinematografico.*

* * *

2° Roma o morte!

*Tanto tuonò che piovve. Dopo la difesa di Roma fatta a proposito del mio film* Via delle Cinque Lune *dai noti « romanisti » Frateili, Apolloni (e pensare che tutto me li faceva credere laziali...) ecco spostarsi il grosso calibro della cronaca di Roma Ceccarelli, anzi orazianamente Ceccarius. Il quale, da me invitato, o meglio portato col mio consenso da un eminentissimo amico, a una proiezione privata di* Via delle Cinque Lune, *fa ora, dopo molti mesi, vibrare la sua culatta per infierire un colpo mortale all'Architetto Fiorini e a me.*

*(Il Ceccarelli dice che per un riguardo ne scrive solo ora che il film ha cessato di girare anche nei cinema rionali, mentre lo stesso giornale che riporta il suo scritto indica che nei cinema Augustus e Gloria si proietta ancora* Via delle Cinque Lune, *col favore del vero pubblico romano, di quello che l'amore di Roma e il senso di Roma ce l'ha nel sangue e non gli deriva dalle spigolature di cronaca).*

*Io ben sapevo, ambientando un film in Roma — giacchè non ho mai avuto la presunzione di immortalare Roma col cinematografo — che avrei suscitato le ire dei romanisti. A toccare Roma in ogni senso si corre il rischio di passare guai, come dimostra la Storia, dalle oche del Campidoglio in poi. Questa volta a strillare sono i depositarî dello spirito di Roma, dell'anima di Roma, delle lapidi di Roma, dei marciapiedi e di* tutti *i monumenti di Roma. Quello spirito che aleggia alla "Cisterna" in Trastevere e che vanta strani monopolî. Schiere di baldi romanisti che si scagliano contro un architetto che costruisce un villino alla Passeggiata Archeologica, o contro il Governatorato per la denominazione di una via, o contro l'azienda tramviaria per un filo ad alta tensione ad un binario. Insomma, quando qualcuno fa qualche cosa che ha, sia pur lontanamente, attinenza con Roma, per costoro comincia la bazza: si potrebbe dire la "festa de noantri". E su per giornali e riviste hanno modo così di sciorinare la loro erudizione, che va da Marozzia a Pasquino e torna indietro.*

*Cosa risaputa, e che non varrebbe la pena di rilevare, se alle volte qualcuno di costoro non avesse il gusto (non definiamolo) di chiamarti*

*in causa, così come fa oggi Ceccarelli. Il quale, dopo aver detto che il film* Via delle Cinque Lune *non gli piace (e fin qui nulla di male), dopo aver detto che l'Architetto Fiorini ed io abbiamo fatto male a richiamarci a Bartolomeo Pinelli "bizzarro spirito accademico" e ad Antonio Giovan Battista Thomas "francese diffamatore nelle sue litografie caricaturali della Città che l'ospitava" (e qui ci sarebbe da dire che Pinelli era un artista e il Thomas anche, e che non è affatto vero che questi diffamasse Roma anche se il suo spirito era certamente arguto: tanto che l'ultimo numero della rivista* Civiltà *diretta dall'Accademico Cecchi — rivista che si occupa di tutto ciò che riguarda Roma da un punto di vista veramente elevato — gli ha dedicato un articolo e ha riprodotto parecchie illustrazioni), afferma che egli aveva tentato di salvarmi a suo tempo, e cioè a quello della prima visione, ma non vi riuscì. Ecco le sue parole:*

*« Piazza Navona è nel film la grande assente. Mi permisi osservarlo a suo tempo al camerata Chiarini: "Aprite qualche scena su la piazza — gli dissi — fate* sentire *Roma nella visione della sua bellezza". Mi si rispose con generiche considerazioni, giudicando non so se retorica o passatista la mia opinione. Si temeva, ora capisco, di cadere nella banalità. Ma venne fuori un non senso, anzi un non luogo ».*

*È verissimo che il camerata Ceccarius a suo tempo, e cioè a quella prima visione, ebbe a dire le precise parole che riporta, ma non è affatto vero che io gli risposi con generiche considerazioni e col giudicare retorica o passatista la sua opinione. La giudicai sbagliata, ecco tutto, e glielo dissi, perchè in un film che era stato concepito volutamente di fantasia e la cui ambientazione era, quindi, irreale, ispirata appunto più ad opere d'arte come le stampe che si è detto, che alla realtà, non si poteva mettere una piazza realistica "aprendo delle scene" come il Ceccarelli suggeriva, su Piazza Navona, per servire la piazza al desiderio dei richiedenti. I quali, tra l'altro, avrebbero dovuto sapere che la piazza stessa, oggi non è nelle stesse condizioni in cui era nei primi dell' '800 e che certamente non avrei potuto chiedere al Governatorato di rimetterla in pristino, anche perchè il Governatorato avrebbe avuto il terrore di suscitare le ire dei romanisti, i quali chissà come avrebbero gridato alla profanazione se avessero visto togliere un fanale o spostare un chiusino di fogna o profanare comunque la bellissima piazza per il comodo di quei "lazzaroni di cinematografari". Comunque era una questione di stile, e può darsi che il Ceccarelli, illustre erudito ma non certo artista, di simili questioni non si rendesse e non si renda conto. Tanto è vero che*

*egli dice che "Roma era proprio estranea anche moralmente al fattaccio che le si è voluto addebitare trasferendolo da Napoli fine Ottocento ai tempi di papa della Genga o di papa Cappellari" e non sa, o non ricorda, che proprio il Belli ha dedicato un sonetto a un fattaccio assolutamente consimile. Ma si dirà che il Belli è un artista e, quindi, non conviene conoscerlo, e questo è certo. Infatti, fra le tante critiche pignolissime dei romanisti, nessuno ve ne è stato che abbia rilevato come nel sonetto così popolare da me riportato, due versi fossero interpolati. Il Belli, come dice giustamente Ceccarius, i popolani di allora non lo conoscevano e non lo avrebbero mai recitato in una pubblica osteria. E dicendo questo non m'insegna nulla, come ne può far fede il Prof. Pietro Paolo Trompeo che ne parlò con me. Si tratta di un diritto, piaccia o non piaccia, della mia fantasia. Ma il Belli, me ne accorgo, non lo conoscono ancora gli studiosi di Roma di oggi: e questo è più grave.*

*"L'Eterna è ancora inedita per il cinema" — dice alla fine il Ceccarelli, manifestando a Frateili la speranza che vengano degli uomini di cinema i quali vi attingano "con giusta comprensione e con intelletto d'amore a piene mani onde trarne, anche senza cader nel banale, elementi, sfondi e complessi di bellezza e di grandiosità eccezionali, nella suggestione del panorama, in un trionfo di travertino, d'acque, di sole...".*

*Questo magnifico slancio carducciano non dovrebbe andar perduto: nella redazione del giornale, di cui fa parte Ceccarelli, c'è, appunto, il Frateili, vecchio regista, e il disegnatore Apolloni, ottimo scenografo. Fra tutti e tre ci potrebbero intontire di travertino, d'acqua, di sole...*

Salve dea Roma! chi disconosceti
Cerchiato ha il capo di fredda tenebra
E a lui nel reo cuore germoglia
Torpida una selva di barbarie.

*E pensare che io, povero barbaro, non mi ero proposto uno scopo così grande, ma soltanto di raccontare una storia ambientandola in un quartiere della vecchia Roma romantica!*

LUIGI CHIARINI

# Verso un cinema italiano

Il rinnovamento della cinematografia italiana è un fatto che sta così profondamente a cuore di ciascuno che in qualche modo si interessi dell'arte del film o, addirittura, di ciascun italiano, da giustificare e anzi imperiosamente esigere una indagine sulle vie per le quali tale rinnovamento può attuarsi; specialmente in un tempo in cui le tracce di una reviviscenza cominciano a farsi concrete, consistenti. Era almeno legittimo sperare che la fiducia e l'attesa del nostro pubblico migliore, del pubblico provvisto e sensibile, non fossero instancabili e continuamente soggette alle peripezie degli allarmi inutili e delle delusioni immediate.

La cinematografia italiana è alla ricerca di uno stile, e vedremo subito quale cinematografia italiana e quale stile.

Si è rimproverata, si rimprovera, e forse sarà necessario ancora per l'avvenire rimproverare la cinematografia nostrana di un'« assenza di verità », che era la conseguenza inevitabile di un'assenza di stile, e il compromesso, avido e pigro, tra un risultato facilmente spettacolare e le risorse della tecnica cinematografica: e cioè, quella particolare condizione di certi film, per la quale esso viene a ridursi tutto in una sequela ininterrotta di immagini attraenti. Questo susseguirsi di situazioni mai approfondite taluno incautamente, e con una genericità veramente dilettantesca, chiama buon « montaggio narrativo », e ottiene nello spettatore gli stati di tensione e di attenzione psicologica, che costituiscono uno dei più comuni artifici per raggiungere il successo. Si tratta, in sostanza, dell'applicazione pura e semplice di una formula narrativa, che non è essenzialmente cinematografica, ma che già fu ed è propria del romanzo popolare e — cosa assai più grave — essenzialmente antiartistica. Essa infatti non è se non un meccanismo indifferente per sollecitare ed eccitare comunque i più normali movi-

menti della psicologia umana, senza la più lontana preoccupazione degli effetti ultimi che possono scaturire da tale sollecitazione. Importante, dal punto di vista della moralità dell'arte cinematografica, e dal punto di vista della sua medesima validità estetica, non è tanto sollecitare piacevolmente l'attività psicologica del pubblico e dell'individuo, quanto, invece, di dirigerla, di convogliarla verso un piano di più ricca profondità spirituale. Anche se questa asserzione potrà parere ad alcuni o a molti teorici piuttosto ovvia, non per questo cesseremo di credere che soltanto di qui, attraverso questo passaggio obbligato, in cui si concreta tutta la responsabilità morale ed artistica del cinema, la cinematografia italiana deve passare, se intende affermarsi con una vitalità veramente costruttiva, veramente sociale, se intende diventare quella sostanza ideale del tempo che è costituita dalla ricerca assidua, e magari ansiosa, di una verità capace di dare senso all'esistenza umana e ai suoi travagli.

Il film italiano è rimasto al di qua di questo passaggio obbligato, anche quando oramai aveva messo in luce tutti gli elementi possibili della tecnica con la quale si esprime. Ma la critica che facciamo, come ogni critica generale, come ogni riserva collettiva e perentoria, naturalmente e fortunatamente pecca di imprecisione, e finisce per la sua generalizzazione col coinvolgere nella sua condanna anche gli innocenti che nel passato han tentato di lavorare con una coscienza un po' più vigorosa e un po' più sincera del comune. Però va subito aggiunto che non tanto nel nostro recente passato possiamo trovare le eccezioni di qualche rilievo, quanto piuttosto nel presente. Quello che ci sembra veramente confortevole è che solo ora possiamo constatare un inizio promettente del nostro cinema che può stabilirne un grado di legittimità e di maturità, e in una misura praticamente valutabile in alcuni saggi ormai bastevoli per distinguere il cinema italiano e per dargli, in una storia della produzione e della polemica di questi anni piuttosto mutevoli, un posto sicuro, una funzione innovatrice ricca di energie o sconosciute o non adeguatamente rivelate da quella specie di babilonia provinciale, dove solo gli interessi della finanza cinematografica sembravano avere un valore e una necessità storica.

Giovani registi, dei quali particolarmente faremo cenno, cominciano ad avere un orientamento, che si rivela subito a colpo d'occhio,

in mezzo alla inerzia imperante. Essi hanno capito che la salvezza istintiva e l'origine naturale del cinematografo non può essere che la realtà, in tutti i suoi gradi, fino al più acuto e sensibile che è quello della verità. Alcuni del pubblico, che in parte si rivelava annoiato e in parte sgomento di fronte ad una produzione falsa o falsamente ironica, paiono del resto — e questo è altro motivo di soddisfazione — ben disposti a seguire con sensibile favore le nuove forze del cinema.

La tesi fondamentale, ormai comprovata da una tradizione culturale e artistica senza smentita, scontata dallo stesso lavorio della storia italiana, è che in arte non si dà innovazione o rinnovamento, se non partendo dall'estrema validità del reale e della verità. Non sarà forse nemmeno necessario ribadire questa asserzione con il consueto appello alla tradizione e con l'appoggio di nomi come quelli di Giotto, di Masaccio o di Caravaggio; oppure come quelli di Manzoni e di Verga. E non si pensi ad una realtà statica e inerte, ma a quella realtà continuamente viva, curata e ispirata dalla sua stessa ansia di superiore morale, di sentimento, di dolore, di illuminazione, di umanità infine. La distanza che separa l'uomo dalla realtà che gli è esterna, si riduce proporzionalmente al crescere della fede che l'uomo colloca in essa, o della sensibilità e dell'animo con cui egli le si avvicina.

Poi, i mezzi espressivi e stilistici di cui questa fede o questa sensibilità si servono per manifestarsi e per documentarsi, mutano col mutare dei tempi e col progredire delle tecniche, e ognuno di quei mezzi acquista, per determinate condizioni storiche e psicologiche, un suo predominio, una egemonia. Il reale si pone come fondamento stesso della vita, e l'arte ne indaga ed esprime i movimenti, gli equilibri, i valori: ne scopre, ne illumina la virtù. Così il significato umano e storico, sociale ed estetico della realtà, subisce mutazioni di grado, oscillazioni di direttive secondo l'alterno succedersi e ricrearsi dei mezzi espressivi.

Per noi, oggi, è oramai pacifico che l'arte del film debba sempre più affermarsi come il mezzo più compiuto e più vasto di espressione artistica. La sua più facile adesione alle fondamentali esigenze dell'uomo moderno, la sua grande popolarità, la sua presa immediata, la semplicità e limpidità della sua comunicativa (in fondo il cinema non richiede ancora dalle masse cui è destinato una particolare prepara-

zione culturale, come, in misura più o meno larga, esigono tutte le altre arti, compresa forse la musica), ha imposto subito il cinematografo come l'arte collettiva, l'arte, si può dire, di massa, dei tempi moderni. Ma anche questa nuova arte appare così strettamente legata alla realtà, da farla scadere subito nell'arbitrario assoluto o nel letterario di cattiva lega ogni qualvolta è stata tentata di staccarsene. Anche per il cinema, dunque, la realtà è la legge da cui non si può evadere impunemente. Le referenze, nella breve ma così folta e intensa storia del cinema, di questa situazione, sono facilmente reperibili. Per quanto riguarda il cinema italiano basterà ricordare, ad esempio, certi dati realistici di *Cabiria,* dove, a un certo punto, i mazzi degli agli e degli stoccafissi appesi in una cantina si rivelano subito più « emotivi » che non le voluttuarie didascalie dannunziane. E ancora ai tempi di *Cabiria,* Nino Martoglio dava con *Sperduti nel buio* la descrizione nuda e crudele di certi ambienti sordidi dei bassi napoletani, assai più efficacemente e, magari, poeticamente di quanto non andasse facendo, proprio allora, con le sue pagine esuberanti, la pur arguta ed attenta Serao. I segni sulle pareti, le screpolature e le scrostature dei muri scolanti loia, gli acciottolati, le cotonine dei vestiti e le scoppolette sbertucciate, i capelli neri grassi e untuosi, la predilezione, insomma, per i particolari reali e veri della vita e della società, certo anticiparono il realismo che fu poi realizzato, con meno ingenuità e con mezzi più evoluti, dalla cinematografia russa, americana e francese. Del resto, e anche proprio dallo stretto punto di vista dei contenuti, che cosa è rimasto nella memoria di ciascuno, che cosa è entrato a far parte del fantastico sociale, di tutta la produzione americana? Tutta quella realtà nordamericana che, non costretta negli schemi artificiosi, presenta una validità di memoria, sono ancora le fattorie di legno, le birrerie con le modeste file di bottiglie dietro al banco, gli stagni e i magazzini di certi film di Ridolini, le autorimesse della banda gloriosa di Mak Sennet, l'aridità sterminata dei « western » con le sue strade piene di polvere e di sole, con le sue rocce bianche, con la sua vegetazione e le sue praterie, con la foga indiavolata dei suoi cavalli e delle sue carovane; o magari, su un altro piano della memoria, i poveri negri di *Alleluia,* il vecchio negro Joe; e i documenti umani di *Nostro pane quotidiano* e de *La folla.* Un'America insomma di tetti di latta e di bidoni

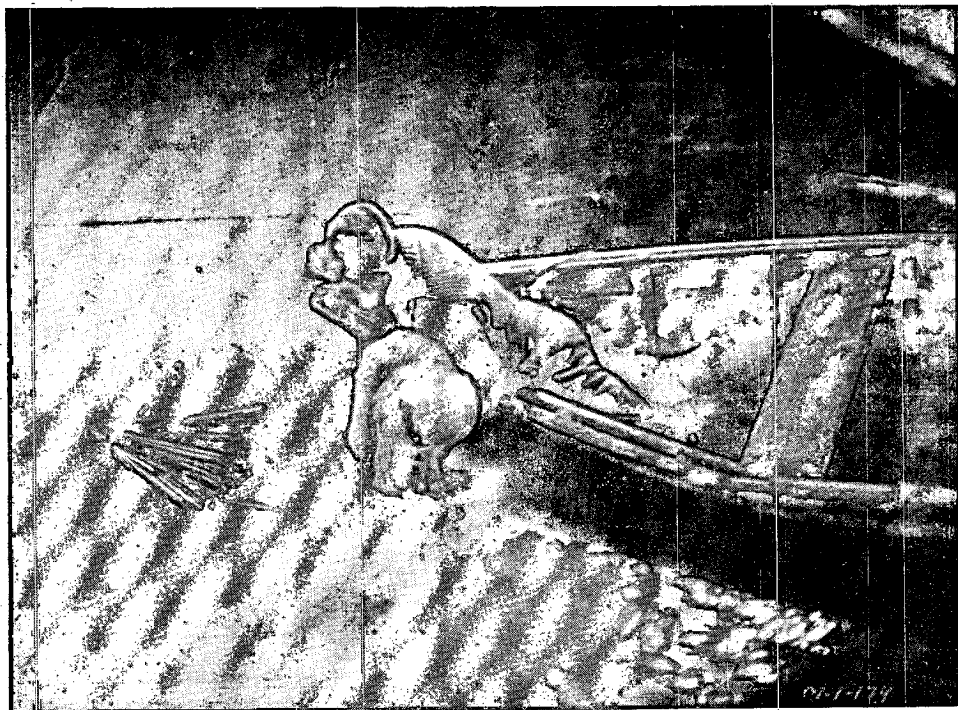
di benzina, di steccati e di case di legno, ricca e povera, spensierata, passionale e irrequieta, squallida e ardente, e tanto più vera e seria di tutta quell'altra inesistente America caramellosa dei miliardari e delle donne incartate nel *cellophan*: mito contemporaneo offerto come anestetico a buon mercato al piacere del pubblico e dell'inclita. Nel film francese, scartata subito la più ignobile produzione provinciale e quant'altri mai stucchevole, dei vari Pagnol, Raimu e Fernandel stretti in uno strano consorzio di intenzioni e di fallimenti, restano i nomi essenziali di Clair e di Renoir, oltre che di Carné e, in linea inferiore, di Duvivier. A furia di indagare, tentare, frugare la realtà di una Francia corrosa dai suoi stessi enfatici ideali sociali, essi hanno creato un mondo reale francese, pieno di un sentimento umano che oscilla continuamente tra l'ironia e la pietà. Apparentemente acido e corrosivo, questo cinematografo che reggeva le sue immagini su una compiuta maturità intellettuale e anche intellettualistica, finiva invece per assolvere in pieno l'impegno e la responsabilità che si era assunto da un punto di vista rigorosamente morale (per Clair) e caldamente estetico (per Renoir).

Il cinema italiano, che ebbe un suo stile, una faccia sua propria, una sua realtà e, insomma, in qualche modo, una sua effettiva portata nel campo della cinematografia internazionale del primo periodo e che portò un contributo di prim'ordine anche alla conoscenza e allo sviluppo dei mezzi tecnici, non può fermarsi alla sua indifferenza, alla sua frettolosità allarmata solo dei problemi di cassetta. E occorrono nuove energie, nuove spinte, e giovani che credano al cinema come a una vocazione, e che abbiano in sè il fermento di un mondo già chiaro da esprimere, una freschezza e agilità di cuore e di intelletto, e che insomma amino una realtà, fuori da ogni stilismo convenzionale e da ogni retorica paesaggistica.

Dobbiamo dire, privi come pur siamo di intenzioni apologetiche, che in qualche modo queste forze, che esistevano, hanno potuto rivelarsi al pubblico: il quale ha dimostrato di non essere tanto privo di sensibilità quanto i produttori tentano di far credere. Ci sono stati dei nomi lentamente maturati: per esempio Soldati, Poggioli, Franciolini; ci sono stati dei nomi improvvisamente esplosi con opere di qualche valore e di un già riconoscibile stile: De Robertis, Chiarini; e ci sono

per l'aria altri nomi nuovi, come di Visconti, di Lattuada, di Pozzi Bellini, che, giovani, han dato a divedere subito di non avere neppure lontanamente l'intenzione di andare ad infittire ancora di più la calca dei registi pompieri o dei registi illusi. Ognuno di essi, in comunità di ideali e di aspirazioni con una schiera di collaboratori, in parte — e in gran parte — pur essi nuovi o quasi, si sforzano di inaugurare un nuovo ordine di ricerche spirituali, di inventare ciascuno un proprio sapore, un proprio modo di guardare in faccia la realtà.

Luigi Chiarini e Mario Soldati lavorarono quasi contemporaneamente l'uno a *Via delle Cinque Lune* e l'altro a *Tragica notte*. Il primo, al di là dei suoi stessi risultati, che pure sono notevoli sopratutto in sede di possibilità di narrazione cinematografica, si imponeva subito per una qualità che a noi sembra anche più importante della stessa resa cinematografica, in quanto riassume in sè e tien desta la presenza di una validità morale: la concordanza tra le intenzioni programmatiche e dimostrative (e vogliamo andare anche più in là, sia pure con tutta la prudenza e la cautela che è necessaria: tra le intenzioni illustrative e pittoresche) del regista e il contenuto nel gorgo del quale tali intenzioni operano. Questa adesione, a cui si può dare il nome ben preciso di autocoscienza, si attua normalmente e in particolare in *Via delle Cinque Lune* nella forma della contemplazione e del distacco, che è anche un modo possibile di giudizio morale. Il regista sapeva quello che voleva, sapeva dove voleva arrivare, conosceva i suoi limiti e aveva scelto un posto preciso nel quale rifugiarsi per la sua meditazione. In altre parole, egli aveva qualche cosa di definito da dire, anche se questo qualche cosa può apparire, superficialmente, limitato, ristretto a interessi meno vistosi e lampanti. Noi diciamo che qui, in questa sede dove il regista, e con lui s'intende tutti i suoi collaboratori, stabilisce un contatto morale e formale con la realtà, in questo terreno umano che noi chiamiamo autocoscienza, consiste la verità e la socialità del cinema. Per socialità, appunto, — ed è facile richiamare su questo fatto tutti i ritardatari, tutti i mestieranti e anche i cinici volontari — non si intende in nessun modo la necessità di un contenuto problematico che l'artista dovrebbe trattare e sviluppare per immagini, allo stesso modo che si dimostra una tesi o un teorema. Non è soltanto la socialità del contenuto che rende al film un valore sociale (si pensi a Griffith, il

LUIGI CHIARINI: *Via delle Cinque Lune* (1942)

F. W. Murnau: *Aurora* (1927)

King Vidor: *Alleluya* (1929)

JEAN RENOIR: *La bête humaine* (1939)

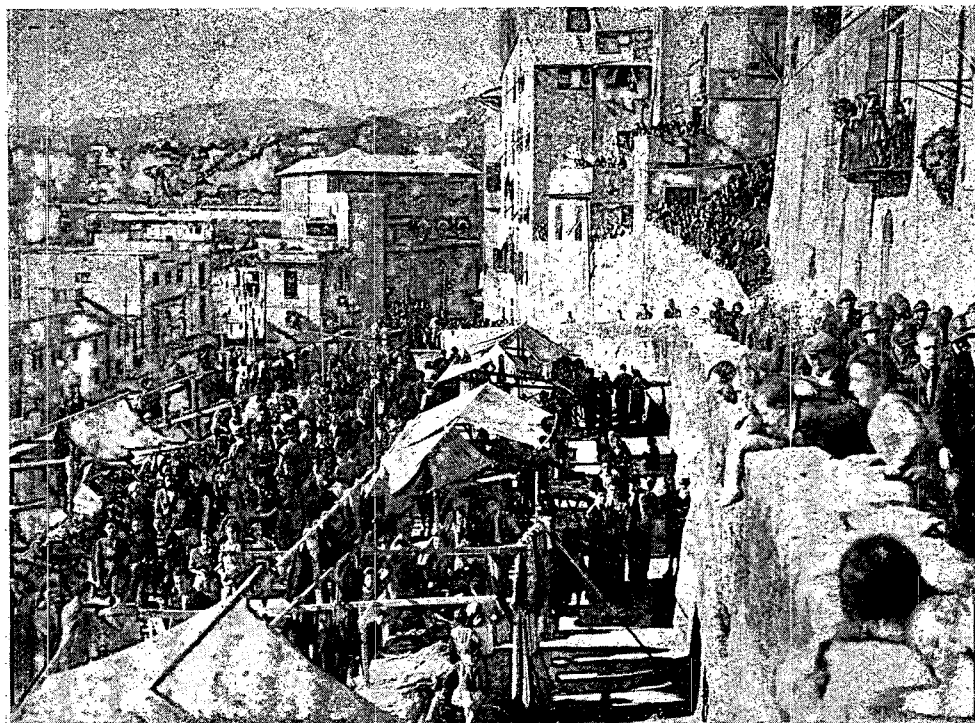
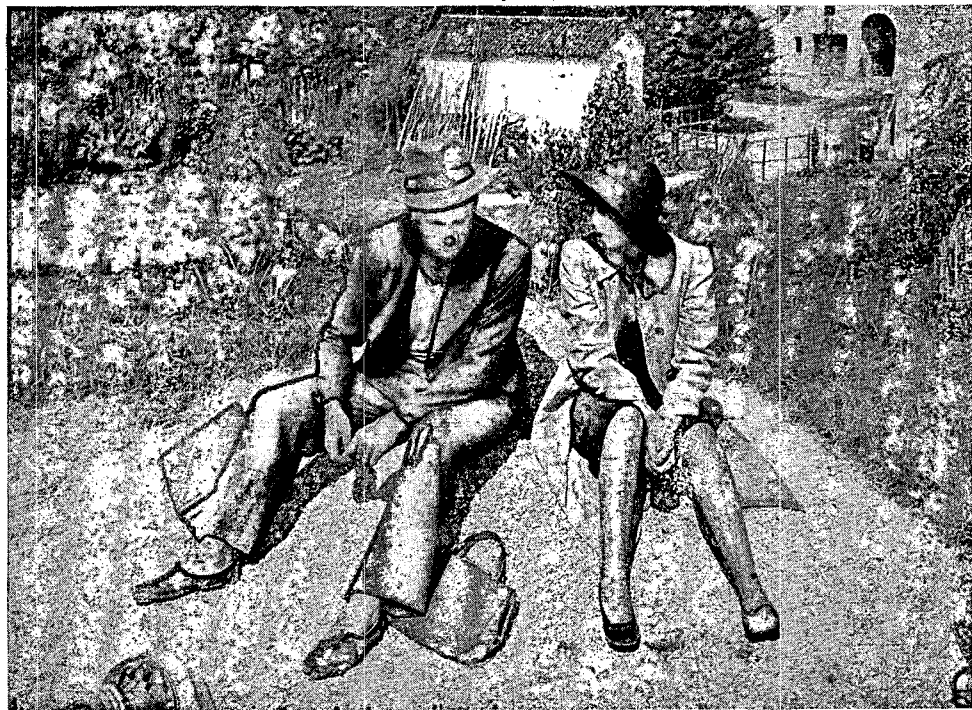
JEAN RENOIR: *La bête humaine* (1939)

Jean Renoir: *La chienne* (1931)

Jean Renoir: *La chienne* (1931)

Luigi Chiarini: *Via delle Cinque Lune* (1942)

Mario Soldati: *Piccolo mondo antico* (1941)

TAVOLA VI

FERDINANDO MARIA POGGIOLI: *Sissignora* (1942)

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

quale, in quanto regista di *Intolerance* si rivela un tecnico acutissimo, ma un mediocre artista e un sociologo di terza mano).

Con una moralità costruita e personale, il Chiarini è riuscito perfino nel compito faticosissimo di salvare una vicenda piuttosto fosca e pesante, da tutti gli orpelli di un drammaticismo da romanzo popolare in cui altrimenti, senza l'intervento decisivo degli autori del film, sarebbe invece consistita esclusivamente. Una ironia fredda e lontana, un senso di gelo inconsueto, sempre preferibile ad una falsa partecipazione sentimentalistica, fa di *Via delle Cinque Lune* un film impostato già sulla strada della salute e della serietà cinematografica. Golosa e irrequieta è quindi la nostra attesa per il secondo film di Chiarini, *La bella addormentata,* dalla omonima commedia di Rosso di San Secondo, ridotta e sceneggiata, oltre che dal regista, da Umberto Barbaro e da Vitaliano Brancati. Da quanto si annuncia, il carattere realistico di questo film sarà più marcato e più sostanziale che non in *Via delle Cinque Lune,* dove la stessa necessità di ambientare la vicenda in un clima di velare ironia aveva portato alla rinuncia di ogni effetto troppo crudo. Ne *La bella addormentata* troveremo una Sicilia umile e battagliera, allucinata dal suo sole e dalla sua polvere, incantata dal suo biancore e dal suo zolfo: terra arsa e dura, violenta come gli uomini che, a suo contatto, cercano di vincerla in violenza: una Sicilia, insomma, un po' inedita, e niente affatto turistica: il colore, l'anima, il panico di questa terra che ha un suo dramma intimo, indolente e feroce, umanissimo, vitale. Tra le bianche casette mediterranee, i palazzetti moreschi, e i barocchi palazzotti feudali a picco sopra la quotidiana vicenda della vita di una remota provincia, qui, in questo sonno lento e cadenzato, in questa monotona e pacata allucinazione, s'insinua la *bella addormentata,* dalla carne splendida che inconsapevolmente accende la lussuria compressa di un meschino notaio.

La vicenda è nota: lo zolfataro, generosamente, contro i suoi stessi interessi, per semplice impulso del sangue, difende la virtù della donna, che solo per ignoranza e senza malizia s'è lasciata sorprendere. Ma invano lo zolfataro tenterà di raddrizzare i torti non suoi e di dare alla donna un tetto e una famiglia: impastoiandosi nel mondo ozioso delle pratiche, degli interessi, delle dignità feudali confinanti con la pazzia, egli finisce col creare alla donna, per il suo stesso impulso generoso, un

destino di morte. Così la *bella addormentata* morirà d'amore per lui. Per lui che non ha saputo vederla e capirla e che dovrà poi punirsene virilmente offrendosi, per espiazione, alla giustizia degli uomini.

Tale la storia nei suoi accadimenti esteriori, nè è possibile procedere più oltre nell'esame delle intenzioni. Ma è certo intanto che l'impegno formale che Chiarini si è assunto per questa sua nuova realizzazione, è di gran lunga più forte e più delicato, vorremmo dire più pericoloso se, avendo già visto duramente a prova le sue qualità, non sperassimo dalla sua abilità, dopo una sottile e un po' ironica Roma tramontata, una Sicilia dura e vera.

E venendo a Mario Soldati. Del quale non è indispensabile ricordare il facile trionfo del fogazzariano *Piccolo mondo antico*, dove la realtà di un paesaggio italiano era serenamente e malinconicamente assunta come tema centrale della nota vicenda. Il successo che il pubblico decretò a questo lavoro, che non era esente da difetti strutturali, ma che comunque era vivo di una sua piccola e fervorosa audacia, costituì di per sè un giudizio definitivo e definitorio. Della serie fogazzariana, Mario Soldati, ha già portato a buon punto *Malombra*: su questo nuovo film ogni anticipazione sarebbe una indiscrezione, e del resto Soldati ama avvolgere il suo lavoro di una certa onesta segretezza. Tentativo più coraggioso fu invece il film *Tragica notte*, e qui il pubblico non ha confermato il giudizio dato in prima istanza: il pubblico non l'ha accolto con il favore che si sarebbe potuto attendere. Il film era in effetti un po' involuto, un po' oscuro, ed ermetico proprio laddove il cinematografo, risolvendo la fonte letteraria da cui prendeva le mosse, avrebbe dovuto far piena luce: luce in una più precisa e virile analisi psicologica. Un'ala di equivoco continuo e oscuro pesa su tutta la vicenda, inesplicabilmente (oppure la spiegazione, che è di ordine diverso da quello su cui comunemente la critica è autorizzata a svolgere la sua inchiesta, non è qui affrontabile); quando il buio cessa, è solo per lasciare luogo a una estrema e incosciente leggerezza nel trattare i grandi temi dell'amore e della morte, secondo una dialettica a freddo che il pubblico, ignaro ma sensibile, non gli ha perdonato. Così il film, nel suo complesso, per voler troppo giudicare o per non voler giudicare affatto, è caduto quasi ovunque. Eppure si è capito che il film aveva qualche valore che sosteneva apertamente

quello che altrimenti sarebbe fallito in un modo ben più clamoroso e certo ridicolo. Sotto il film c'era una sostanza di realtà, una parvenza di verità umana, sia pure deformata e alterata. Una scena colpisce indubbiamente e prende lo spettatore in una orbita di attenzione visiva ed emotiva: l'imboscata, l'aggressione e le percosse inflitte all'odioso guardiacaccia dal bracconiere e dai suoi compari. Anche lo svenimento e il ritorno ai sensi del guardiacaccia si svolgono con naturalezza. E come dimenticare quella campagna toscana arsa dal sole meridiano e vibrante di quell'iroso insistere delle cicale? Senso panico, vita del paesaggio, espressi con persuasiva evidenza. Certe gabbie per asciugare i panni sul fuoco, disposte « a frasca » sul davanti di alcuni fotogrammi, il povero ornamento di un campionario di tinture sulle pareti dello spaccio, certi pettinini e certe mostre di cartoline al bromuro avevano una potenza di evocazione, un sapore di verità così intenso da imprimersi nella memoria di ogni spettatore che sapesse criticamente osservare. Altrettanto interessanti erano la scelta di una canzoncina stupendamente popolare come lo « zigo-zago », cantata dai contadini durante i lavori di trebbiatura, e la visione di certi lungarni fiorentini di una quotidianità così cordialmente e francamente dimessa da meritare la più gran lode.

Anche da un punto di vista tecnico, il film rappresentava una più sicura presa di possesso dei mezzi espressivi del cinema rispetto a *Piccolo mondo antico*, e in particolare andava notato un uso della macchina più coscienzioso e meno frettoloso di quello precedentemente esplicato. Allora bisognerebbe poter affermare che Soldati ha sbagliato per eccesso, e non per difetto: e questo, da un punto di vista storico, e in un regista giovane, è un motivo di consolazione. Bisognerà attendere.

Un altro film verso il quale il pubblico si è comportato senza eccessivo entusiasmo ma insieme anche senza freddezza e senza noia, è quello di Franciolini: *Fari nella nebbia*. Si è detto e ripetuto, fino a sazietà, che Franciolini è stato ed è ancora vittima del suo lavoro francese, per cui Renoir da una parte e Carné dall'altra fanno sentire un po' qua e un po' là la loro presenza tutelare e magari ispiratrice (c'è una scala, ad esempio, dalla quale fugge la moglie di Fosco Giachetti, che ricorda da vicino le scale di Carné). Ma su questo fatto non bi-

sogna insistere nè molto, nè, tanto meno, troppo. Se alcuni espedienti francesi han finito per infiltrarsi nel lavoro di Franciolini e se alcune figurazioni e alcuni simbolismi sono di probabile provenienza francese, ciò non toglie che le diversità siano anche molte e sostanziali. Quello che Franciolini ha dimostrato di saper fare bene oggi, cioè di saper prendere con senno e discriminazione qualche lezione da chi è ancora autorizzato a darne, ieri era invece, da parte di alcuni registi italiani un vero e proprio saccheggio, fino al plagio di motivi e di movenze straniere. Grazie ai numi tutelari dell'arte cinematografica, questa voglia è scomparsa e si può prevedere senza grande fatica e senza spreco di sensi profetici che non si ripeterà più. Del resto è sempre più comodo per i commercianti, copiare alla lettera i film commerciali americani. Tanto più redditizio. Ma per tornare a Franciolini, ecco la sua realtà, ecco come il regista ha sperimentato, ha cercato, ha guardato in mezzo a una umanità che è così schiva e così difficile da abbordare. E così, il tentativo felicemente riuscito almeno nei momenti più belli del film, nei tratti realmente persuasivi, è stato interamente diretto, con mano semplice e seria, ad esprimere con tutta la possibile fedeltà cinematografica, l'anima semplice di questa gente che lavora, a cui la vita quotidiana, la triste e monotona vita quotidiana, è una specie di limbo senza troppe gioie e senza dolori drammatizzabili, un limbo economico, nel quale il lavoro dà da campare. Un soggetto di estrema difficoltà se si considera che, cinematograficamente, esso non ha dietro di sè il supporto di una locale tradizione espressiva, e che i comuni vezzi della letteratura non possono in nessun modo aiutare lo svolgimento visivo di un tema siffatto. Per questo, cioè per la natura stessa del soggetto, Franciolini non poteva in nessun modo voltare le spalle al cinema francese e al realismo speciale di cui è impregnato. Anche il realismo di Franciolini ha fatto la sua brava strada, ha passato il ponticello del surrealismo, e ne porta qualche ricordo sotterraneo, come il segno di una bruciatura. Nel senso di allucinazione pacata e semplice che è riferibile nei suoi pur semplicissimi personaggi, (e sono semplici, si noti, perchè l'indagine psicologica del loro autore li ha spogliati metodicamente, per via di continua esclusione, di tutto che apparisse superfluo alla loro più intima e naturale realtà di personaggi della vita quotidiana). Per fare comunque un confronto, si ritorni con la mente

ai personaggi di Chiarini, del Chiarini di *Via delle Cinque Lune*: mentre la psicologia di Franciolini è più puntuale, più collocata a segno, Chiarini, poggiando su una propria misura intellettualistica (e s'intenda qui intellettualistico nel senso più buono e più efficace) tende a fare dei suoi personaggi degli schemi illustrativi e dimostrativi, quasi dei pupazzi gonfi di significato, e sorvola nei momenti più acuti con una specie di pudore umano, che è tutt'altro che freddezza; è soltanto un modo differente di esprimere una simpatia, una comunione ideale.

Un'altra novità sensazionale, per i fedeli del cinema vero, sarà costituita intanto dal ritorno di Umberto Barbaro alla regìa, dopo anni dedicati all'orientamento delle idee in fatto in cinema: si deve infatti a lui, oltre all'introduzione in Italia dei quattro o cinque trattati fondamentali sull'arte del film, la prima risoluzione di essa, in termini di estetica rigorosa, e il chiarimento, in base a questa originale teorizzazione, dei più vitali problemi del cinema. Molti possono ricordare, di Barbaro, *L'ultima nemica,* con Fosco Giachetti e Maria Denis, che è del 1938 e che rappresenta ancora oggi il più convinto e il più audace esperimento di cinema cinematografico condotto con mezzi spirituali e tecnici adeguati. Una sola sequenza, la malattia della protagonista, costituita da una serie di primi piani di un'altezza emotiva che richiama alla mente i più acuti prodotti della cinematografia europea, bastava da sè a dare la misura esatta di quello che potesse fare il giovane regista. Il film nel suo complesso però risentiva fortemente della tecnica di sceneggiatura del muto con i pregi e i difetti inerenti; e questo è il motivo per cui piacque tanto a Rudolf Arnheim che ebbe a scriverne in questo senso, rimpiangendo che veri film così non se ne sarebbero più fatti.

Tre giovani registi esordienti sono al lavoro: Lattuada, Visconti e Pozzi Bellini.

Lattuada riporta sullo schermo *Giacomo l'idealista* del romanziere milanese Emilio de Marchi. Questo fatto, detto così, in se stesso, non significherebbe gran che dal punto di vista di quella « realtà » di cui si era cominciato a parlare all'inizio. Ma tanto basta a cercarne la conferma, o anche solo ad avviare una discussione, in una riflessione più proficua di quel che potrebbe far credere la notizia. Perchè la scelta fa parte, in Lattuada, di una vocazione, e anzi si direbbe del sangue mede-

simo. De Marchi è romanziere di una carnale pastosità lombarda e milanese e l'incontro conclude certo una chiamata, dalla quale non sono assenti le intenzioni liriche e patetiche di Lattuada. E bisognerebbe senz'altro risalire al Manzoni, al serafico Don Lisander, e forse più indietro ancora, molto più indietro, fino a Uguccione da Lodi e a quel Bonvesin de la Riva « che sta in borgo Legnan »: Carlo Porta, Parini e Maggi, non sarebbero che gli intermediari più recenti. Segno e pegno di quella affettuosa, attiva, generosa e « un po' guerriera » bonomia lombarda, che nutre in sè ed esprime quella aperta intelligenza del reale, quell'umile e dimessa enfasi umoristica , talvolta rilasciata e talvolta preziosa, che fa dello spirito lombardo una verità inconfondibile. Serenità malinconica e pacata, come l'ingenuità ottimistica del suo cielo, « così bello quando è bello », l'acume atteggiato e riflessivo: da questo spirito musicalmente sospeso nasce tutta la realtà meneghina. Lattuada, se vogliamo rifarci riassuntivamente anche alla sua condizione di intellettuale militante, partecipa di quell'allegra e squisita compagine di intellettuali milanesi d'oggi, la cui presenza spicca decisa nel grigiore complessivo della moderna vita letteraria e che si concreta in piccoli gesti e suggerimenti operanti: si ricordi « Corrente » con tutta la sua complicata ma chiara manovra alla garibaldina, e il gusto incessante delle edizioni preziose e numerate, la « Luna nel corso » e simili. Di Lattuada medesimo va ricordato il volumetto « Occhio quadrato » (1), dove lo spirito di osservazione così milanese si sperimentava come correttivo di tutto quel che di leggermente scomposto o di realmente panico e furioso è dato nella natura, nel reale: e il gusto flessibile ed equilibrato dell'inquadratura che sa trovare e confermare in ogni cosa visibile il dato allegorico o dialogico. Lattuada s'è così rivelato di colpo tra i più sensibili e intelligenti fotografi di cui in Italia si potesse disporre e, nel senso che ci preme, il più realista possibile, realista chiaro, arguto, appassionato. E non per fare raffronti o confronti, ma per indicare una vena di preziosità piuttosto costante, si richiami per quelle inquadrature le preziosissime e spiritose inquadrature del Foppa o del Boltraffio o magari, più lontanamente, del Bergognone e degli Zavattari. Ora Lattuada s'è accinto con impegno animoso a *Giacomo l'idealista* la cui realizzazione è già in corso avanzato e da cui avremo una Lombardia per i più totalmente inedita e realmente posseduta.

(1) Ediz. di « Corrente » - Milano, 1941.

Un altro tentativo di grandi proporzioni, e nel quale pure sarà messa finalmente alla prova la vocazione degli italiani all'espressione cinematografica, è costituita dal film *Ossessione.* Luchino Visconti, coadiuvato da una serie di giovani tecnici e realizzatori veramente scelti, ne è il regista: e, per di più, regista al suo primo film. La vitalità realistica, almeno quella rivelata dalle intenzioni in sede di previsione e dai primi documenti fotografici, e già interamente consegnata ai contenuti. Avremo lo sfondo di un paesaggio nostro, profondamente e umanamente indagato, quasi scavato. E su questo sfondo, tutta la vita e le cose vere che lo ombreggiano con la loro irrimediabile e patetica presenza: ritroveremo il sapore acre e polveroso delle nostre strade, le autocisterne e i camion che graffiano il suolo italiano, dove un distributore di benzina può essere un orizzonte e una meta per tanta gente, e un'osteria fuori mano, una bettola, una birreria, contenere l'inferno e il paradiso, il limbo del nostro popolo per il quale il male inevitabile vive come vittima e sostegno del bene. Venditori ambulanti e meccanici, dopolavoristi e commessi di trattoria, daranno la vita naturale alle scomposte e innocenti esuberanze popolari, alle generosità improvvise e inestimabili del popolo, agli impulsi ossessivi dei violenti amori proletari, dei furori semplici e dei disastri della carne. Così nelle fiere e nelle terze classi dei nostri treni, sulle strade o nelle povere stanze, le oscure vicende di Gino parleranno un po' più sinceramente al cuore della gente che in questo film potrà ritrovarsi, riconoscersi. Creature di squisita natura umana, i cui tratti palpitano con un'accesa e dolorosa verità, creature come quelle che in *Ossessione* hanno vita, immagine e riflesso, non potrebbero certo muoversi a loro agio, e scampare da una disastrosa retorica, se la loro agitazione finisse con ombreggiare impalcature incalcinate o dipinte, di iuta o di vernice, dei teatri di posa, dove la falsità è sovente l'unica possibile ragione di una immaginazione polemica e a corto di altre passioni più onorevoli. Creature semplici e senza colpa, anche nell'alone fosco del male della passione, del tradimento, del delitto, avvolti in una pietà che li protegge dall'alto, con una moralità spontanea, con una giustizia elementare, esse sono collocate nel loro ambiente originario e reale: tra gli alberi veri, o nell'erba o sulle strade o per le campagne o nelle zone accidentate e tormentate delle periferie cittadine, dove ogni sasso, ogni angolo sbreccato, ogni sentiero, ogni cortile, ogni selciato, narra, nell'usura della sua fisionomia, tutta la lunga storia del quotidiano rovello degli uomini.

Va subito detto come una simile compagine di elementi duri e reali rimane tutta da vincere e da piegare per ricondurla alla sua condizione espressiva senza che il minimo sospetto di una retorica qualsiasi, che può consistere anche in uno sfogo inconfessato di eloquenza visiva o di polemica sociale (vizio nel quale cadono molto spesso anche i migliori film francesi) la sfiori. Ma l'impegno dichiarato dei realizzatori di questo film è proprio qui: ritrarre e esprimere tutto l'essenziale e solo l'essenziale, lasciando che le cose parlino da sè e che il loro significato si consegni intatto, e dunque reale, alla nostra visione.

È di qui, è solo da siffatte intenzioni, anche al difuori dei risultati prevedibili, che può prendere le mosse un rinnovamento sostanziale del nostro cinema, compito che ci siamo assegnati quasi come una missione.

ANTONIO PIETRANGELI

# Contributi alla storia del cinema italiano

## ANNO 1910

Il 1910 non porta mutamenti significativi, nella sostanziale evoluzione del cinema italiano.

La dramaturgia è la stessa: lo stesso catechismo alla Thollàr, condensato in scabre imagini essenziali e monitorie.

Parimenti i titoli conservano il loro potere evocativo e didattico: *Nobile sagrificio* (Navone film), *Redenzione dell'amor materno* (Itala film), *Ombra del passato* (Aquila Film).

È però la musica più eclettica e leggera, che, per curiosa contradizione, commenta pateticamente questi primi rudi complessi di espressione cinematografica. E cioè quella dei valzer più fantasiosi e brillanti: « I pattinatori » per *La fatale rassomiglianza* (Milano film), « Valse lente » per *Lo zingaro e la castellana* (Itala film), « Conte di Lussemburgo » per *La fanciulla del Piemonte* (Aquila Film), « Danubio bleu » per *La rivalità delle due guide* (Itala film). La spiegazione è semplice: quei primi film pur essendo così ricchi di autentica materia cinematografica, mancavano essenzialmente di ritmo, nella loro breve e tumultuosa apparizione sullo schermo, epperò a tale deficienza, che non poteva non essere avvertita, sia pure inconsciamente, da un pubblico, affatto vincolato a questo genere di spettacolo dalla forza dell'abitudine o della tradizione, l'esercente suppliva con quello esteriore e tipico del valzer, di più pronta assimilazione, nella sua classica suddivisione del tempo, a tre quarti.

Cosicchè avveniva che le melodie più brillanti, quelle che ancor oggi, sin dalle prime note, riescono ad evocare l'atmosfera degli ufficiali in alta uniforme, dei languidi decolletés, delle amazzoni indomabili e

dei pallidi esteti d'annunziani, venissero adoperate per illustrare tutta l'inesauribile materia di siffatta rozza ed ingenua imagineria popolare: i casi di coscienza del medico alcoolista, il ritrovamento del vezzo di perle perdute, i malfatti della lotta proletaria e le angoscie del violinista sentimentale.

Così la gioia di vivere, quando non era il veicolo più costante della carità cristiana, serviva a sottolineare ad ogni incontro, se non continuamente, i rimorsi della coscienza e l'odissea del delitto. Non altrimenti ancor oggi vediamo nei locali della fiera e del circo l'aria della « Bohème » o il canto di « Lohéngrin » commentare non meno efficacemente il pasto delle belve o il doppio salto mortale.

Per lo meno tutto ciò si fonde armoniosamente nei ricordi di quell'epoca maldestra e geniale, per cui il solo titolo di uno di quei valzer celebri basta a ricostruire, nell'animo di chi ha visto qualcuno di quei film, il nome e l'intero catalogo delle produttrici d'allora: la Cines, la Milano, l'Aquila, la Latium, la Croce, la Navone, la Pasquali...

Ma l'epoca dei grandi valzer è anche quella del *participio passato*. Il participio passato era il più geniale degli espedienti creati dagli accorti produttori per ubbidire alle ferree leggi del metraggio e condensare attraverso questo tempo dell'infinito grammaticale interi decenni di visioni cinematografiche.

*Accecato dalla fatale passione, il conte Alberto conobbe presto le ansie del giuoco e il delirio dell'alcool.* — Presto relativamente, giacchè son già passati 15 anni, dal quadro precedente in cui avevamo visto l'incauto gentiluomo col collo insaccato in un atroce solino, delicatamente assiso in una delle prime file del teatro di varietà.

*Attraversato da un dubbio fatale, il marchese volle conoscere di un colpo l'atroce verità.*

È appena il caso di aggiungere che al quadro precedente, il nobile gentiluomo era apparso al centro del più gozzaniano dei ritratti di famiglia, onestamente seduto tra moglie e figli, ignorando profondamente che il perfido Gastone pensasse a dividere incondizionatamente le intimità della sua legittima alcova.

Qui il terribile participio passato racchiude per lo meno la intera « Sonata a Kreutzer ». Talora vale anche ai medesimi fini e in sua funzione l'aggettivo: l'aggettivo cioè che d'un colpo sopprime, in virtù della

sua medesima ragion d'essere in un qualunque dizionario, la ricerca del tempo perduto cara a Marcel Proust.

*Dimentico del male ricevuto l'onesto bracconiere trae in salvo dalle acque vorticose del fiume, l'incauto Conte Lauri.* Giacchè quando un tale, anche senza esser conte, ha un animo così ben fatto e una così pronta facoltà d'amnesia, da esser sempre disposto, malgrado il sofferto e la stagione, a siffatto genere d'immersioni altruistiche, egli discarica implicitamente il produttore dall'obbligo d'insistere, per un altro centinaio di metri, nella lunghezza della pellicola per giustificare il suo esemplare stato d'animo.

Un altro dato caratteristico dei film dell'epoca, è la frequente apparizione di fantasmi. Un fantasma si fabbrica in cinema colla sovrimpressione del personaggio ultraterreno, su di una ordinaria scena ripresa dalla realtà quotidiana.

Ma ciò che affascina potentemente sullo schermo è l'autenticità di siffatte evocazioni. La loro parvenza non è che un velo, attraverso il quale si distingue ogni dettaglio della stanza: l'oleografia alle pareti, il ritratto dell'antenato, la porta, il cassettone.

I vecchi film italiani abbondano come le tragedie di Shakespeare di siffatte monizioni agghiaccianti, innanzi alle quali il colpevole procombeva fatalmente al suolo, invocando il perdono. Io penso sempre all'uso essenziale che di un simile trucco avrebbe fatto il grande William se fosse stato regista, egli che nel teatro è stato il più potente evocatore di spettri; sui bastioni della città, lungo i cammini delle guardie, sul soglio dei cimiteri, agli incroci dei bivi, presso le patetiche ruine e gli stagni attossicanti.

Nel film italiano dell'epoca il fantasma è però piuttosto un fenomeno di ordine familiare e casalingo come nelle novelle di Wilde, e non una prerogativa dei vecchi castelli e delle notti illuni. Esso è di natura borghese, anzi romantica. La sua apparizione si concilia benissimo col salotto rococò e con la stanza da pranzo in stile liberty.

Comunque gli effetti catechizzatori, abbrividenti e profondamente inquietanti che seppe trarne il vecchio film italiano, permangono insorpassati nella storia del cinema. Infine gli scopi edificanti che quelle apparizioni perseguono, con così rigido accanimento, valgono a comple-

tare definitivamente il quadro del film dell'epoca, nelle sue funzioni prevalenti di esempio o *moralità*.

* * *

Il 1910 è ancora l'epoca del documentario, che scompare solamente l'anno appresso, per l'invasione del lungo metraggio destinato ad assorbire totalitariamente l'intero programma.

È stato osservato che il cinema e l'auto hanno press'a poco in comune non solo la data di nascita, ma ancora il gusto della velocità, il travolgente ritmo delle imagini, la trepidazione del movimento.

Ma sòvratutto essi valgono a perpetuare la stessa visione discontinua del mondo esterno.

Giacchè se questo, visto attraverso una vetrina di auto appare come una serie di imagini, non sempre giustificate dalla logica, ed in cui solo uno speciale senso della durata, particolare al viaggiatore, riesce ad instaurare l'ordine più eclettico, non diversa è la visione offerta dalla ripresa cinematografica, ove il panorama del mondo è inquadrato assai spesso, come attraverso la lucida e fuggevole vetrina dell'auto.

Comunque questa maniera cinematografica di appercepire il reale è così entrata a far parte della nostra ordinaria sensibilità che se noi ne fossimo improvvisamente privati ci parrebbe addirittura di non appartenere più al mondo esterno, alla nostra maniera di essere e forse neanche a noi stessi.

Il primitivo documentario — anno 1910 — è però assai lontano da questa sorta di realismo magico, che instaura ad ogni passo la visione cinematografica del mondo.

Esso si compone di una serie di cartoline legate insieme con gusto assai discutibile. Album del dilettante col suo repertorio obbligato di alberi in primo piano, di effetti di controluce sul mare, delle ultime fasi del tramonto. Oppure diorama pittoresco della grande città con le inevitabili visioni del Palazzo Reale, del Duomo, del Parco Pubblico e del Giardino Zoologico.

A lungo andare la staticità delle riprese e il difetto assoluto di fantasia in coloro che le assortivano, valsero a sostituire presso il pubblico il fastidio e la noia allo spaesamento e all'esotismo. Presto gli spettatori ne ebbero abbastanza delle inevitabili visioni delle cascate del Niagara o di quelle dello Zambesi o del solito cliché delle danze caratteristiche

col mercato indigeno e le industrie locali. Allora il genere cadde fatalmente in disuso.

Pure, a Napoli, due sale perpetuarono con inaudita costanza delle sedute riservate esclusivamente al film documesntario. La Sala Roma col suo giovedì dal vero e la Sala Elena col non meno accreditato lunedì.

Ad essi interveniva uno speciale pubblico, composto quasi esclusivamente di vecchi magistrati, pensionati, ufficiali superiori in ritiro, i quali talora coscenziosamente dormivano, mentre sullo schermo i cavalleggeri di Tor di Quinto compivano autentici prodigi.

Non bisogna però negare che i primi produttori italiani diedero al documentario il dovuto incremento. Certi titoli valgono da soli a farci rivivere gli anni di avanguerra. *Il varo della Dante*, con le signore in trine, e gli uomini col filo di seta della paglietta all'occhiello, *Messina risorge* (1910, due anni dopo il terremoto), *Il processo Tarnowska*. Questa breve pellicola basta da sola a rievocare il clima dei grandi processi penali del tempo, che rivoluzionavano l'Italia giolittiana, e trasformavano le aule in veri palcoscenici di teatri popolari, con applausi a scena aperta ai prodi difensori.

È pure del 1910 una presentazione di biplano con mitragliatrice. Come anche una visione di moda con cappe avvolgenti e *entraves*. E ancora: i funerali di Tolstoi e il naufragio (o profetica visione) di un piroscafo inglese nel Mediterraneo.

* * *

A quell'epoca il fantastico era uno speciale genere accreditato e riconosciuto di produzione, non meno di quello drammatico, comico o documentario. Ciò dice già abbastanza a tutti coloro i quali credono che il cinema sia sovratutto arte di mistificazione e non macchina a rifare la vita.

È l'epoca d'oro di Gerge Méliès in cui coltelli maneggiati da mani invisibili apprestano delle sottili fette di pane, il colpo di vento furibondo abbandona in mutande l'agente appostato dietro l'edicola del giornalaio, i mobili del debitore si sfrattano da soli e seguono volenterosamente l'inquilino nel nuovo appartamento, e i fiori sullo sfondo complice di cartonaggi in liberty, si spogliano castamente di corolle che nessuna mano sacrilega divelle.

Appena una polka minuettata sembra governare in orchestra, come nel teatro del prestigiatore, tutto questo assortimento di graziose diavolerie.

Il genere propriamente fantastico era però allora realizzato, quasi esclusivamente nel dominio del fiabesco, il quale ha sempre offerto al cinema la possibilità, di attingere senza riserve a quel mondo del meraviglioso, che è forse la più genuina vocazione della nuova arte.

I cartoni animati ritroveranno in seguito questo magico filone. Ci vorranno però oltre vent'anni, perchè il cinema scopra così di nuovo il senso del cinema e che tutto il resto di sè non è che cattiva letteratura.

Comunque ancora nel 1910 alcuni film della Cines — *Genio del Lago, Sogno di Colombina, Fata dell'Amore, Racconti di inverno* — stanno a dimostrare quanto abbia resistito a morire nella storia del cinema lo spirito di Georges Méliès e come per annientarlo non fosse ancora sufficiente — già a molti anni di distanza dalle date dei suoi film — la già invadente bestialità dei fabbricatori di pellicola.

* * *

Il senso del ritmo che mancava nei drammi è viceversa alle basi del cinematografo comico che resta forse la sola forma in cui l'arte nuova rivelò sin dagli inizii una sua truculenta e travolgente originalità.

La « *scena comica finale* » ha per oggetto il movimento quasi allo stato puro. È una corsa facinorosa e assurda, girata con un ritmo della ripresa, quant'altro mai defenestrato, e rimbalzante, tale da far pensare sul serio ad un mondo uscito fuori dai cardini.

Tutto ciò per ragioni di futile pettegolezzo rionale, come il furto di un piccolo coniglio o il lodevole zelo del gendarme di ronda. Musica indicata: ogni genere di polke briose o saltellanti.

Questo genere comico non era proprio un genere, ma una corsa folle lungo il Po o lungo il Tevere, essendo Torino e Roma i due capoluoghi felici e rivali dell'industria filmistica italiana.

Fu così che i ragazzi della mia generazione riuscirono a familiarizzarsi con le immagini della Mole Antonelliana, del Valentino, di Castel S. Angelo e di Ponte Milvio. Dalle quali (specie per Torino) neanche in seguito mi è riuscito dissociare le corse irresistibili di « *Cretinetti* » o « *Tontolini* », col loro codazzo di volenterosi inseguitori.

Intanto, quei film, nelle alternanze vertiginose di inseguimenti e capitomboli, non mancavano di un loro ritmo fondamentale che si comunicava alle platee domenicali, come un fluido irresistibile.

Chi era fuori, nelle sale di aspetto, indovinava la ennesima caduta dell'eroe dalle risate oceaniche del pubblico, che coprivano col loro scoppio l'alacre brio delle orchestrine.

È al verificarsi delle reazioni note che anche la folla riconosce la folla. Così il primo brivido di autentica emozione cinematografica, percorreva le moltitudini anonime delle sale a quattro soldi.

L'Itala film aveva il più celebre di tutti questi comici eroi, Andrée Deed — ovvero Cretinetti — ex Gribouille-Beoncelli di Pathè. Nel 1910 egli produce 24 pellicole, fra le quali ebbero particolare successo: *Distrazioni di Cretinetti, Cretinetti pescatore, Cretinetti nella gàbbia dei leoni.* Inutile preoccuparsi del soggetto; la storditaggine, le trote, o le belve apparivano solo come pretesto per i travolgenti e irresistibili inseguimenti.

Una vera apoteosi della distruzione era poi la comica *Cretinetti rompe tutto* ove il ritmo delle rotture di piatti, di mobili, di stoviglie, di arredi, di utensili (che servì a rivelare curiosamente in André Gide fanciullo il brivido e il senso dell'erotico) assumeva invece sullo schermo una foga così travolgente da trascinare il pubblico all'applauso, senza saperne neanche esso il perchè. In tali spettacoli, puerili e magnifici, era ancora il ritmo che afferrava alla gola le moltitudini. Ma il colmo era un'altra comica del medesimo Deed: *Cretinetti e la negra* in cui l'eroe inseguito da una mulatta gigantesca fuggiva come un ossesso. A un certo momento non so quale ostacolo imprevisto da lui e dal pubblico si ergeva a sbarrargli il passo mentre la negra avanzava armata di scopa. Bisognava udire l'urlo di raccapriccio degli spettatori trascinati dal ritmo dell'inseguimento, in occasione di questa improvvisa sosta nella fuga. I sotterranei del salone Margherita echeggiavano come antri della Sibilla.

Forse l'emozione risale pure a qualche lontano ricordo ancestrale sopravvenuto nell'istinto di ognuno. Vecchie storie dell'uomo primitivo, inseguito nella giungla dalle belve, che cerca lo scampo nella fuga e teme, col cuore in gola, che questa non gli sia attraversata da un ostacolo imprevisto.

In quel torno di tempo la Pasquali lanciava Polidor; la Cines, Cocò; la Milano, Fortunelli; l'Aquila, Jolicoeur; la Croce, Testadura; la Navone, Cipolla; l'Ambrosio, Robinet.

Ogni casa aveva il suo eroe dalla gesticolazione convulsa e presuntuosa, le cui avventure più o meno identiche chiudevano il programma prima del finale: *Arrivederci e grazie.*

Il cinema era ancora troppo vicino al baraccone della fiera per non terminare lo spettacolo col ringraziamento al rispettabile pubblico.

Questo breve messaggio riservava talora delle sorprese.

O le lettere ritagliate formulavano il saluto su di un fondo scuro, collocandosi da sole, le une accanto alle altre, o appariva un trionfale *Buona sera* a colori, tra nubi color viola, giusta al di sopra di una dorata balaustra, della quale era difficile spiegarsi la presenza, in un insieme così elementare ed apocalittico.

Allora lo spettacolo aveva veramente termine e il pubblico, non ancora scaltrito dalla critica e dai *prossimamente*, rinviava volentieri all'altra domenica la scelta del programma e il suo nascente piacere per il cinema.

ROBERTO PAOLELLA

## PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA 1910

### FILM « CINES » — ROMA

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Fede di bimbe | |
| Cuore di uomo | |
| Eloquenza di un fiore | |
| Rivincita di una madre | |
| Lotta proletaria | 163 |
| Generosità di rivale | 235 |
| Vita d'artista | 222 |
| Cid | 225 |
| Vezzo di perle perdute | 234 |
| Giocoliere | 250 |
| Carità cristiana | 196 |
| Amore di schiava | 281 |
| Ritorno del crociato | 260 |
| Il disertore | |
| Ladro di pane | 174 |
| Corda fratres | 200 |
| Sonatrice di liuto | 304 |
| Cuor di nonno | 230 |
| Delitto svelato | 217 |
| Terra ardente | 244 |
| Piccola mendicante | |
| Principessa e masnadiero | |
| Fior d'arancio | 300 |
| Il trovatello | 278 |
| Coraggio di fanciullo | 187 |
| Bambola di Wanderof | 160 |
| Genio del lago | 244 |
| Racconti di inverno | 290 |
| La cantiniera | 248 |
| Sogno di Colombina | 233 |
| Fata d'amore | 191 |
| Contrasti della vita | 150 |
| Giusto castigo | 241 |
| Generosità e perdono | 200 |
| Casa paterna | 232 |
| Per la Patria | 217 |
| Amore di torero | 280 |
| Accordi del cuore | 250 |
| La bella lattaia | 151 |

| | Metraggio |
|---|---|
| L'amorino | 230 |
| Umile eroe | 210 |
| Dall'amore al martirio | 350 |
| Ventaglio minato | 260 |
| Cameriera infedele | 273 |
| Yean Heire | 300 |
| Cuore di madre | 260 |
| Amore e vendetta | 300 |
| Intrigo della marchesa | 245 |
| Graziosa | 314 |
| Compagni di catene | 270 |
| Avidità di denaro | 237 |
| In tempo di guerra | 230 |
| Sacrifizio di Marta | 200 |
| Andreuccio di Perugia | 218 |
| Faust | 365 |
| Era destino | 356 |
| Ravvedimento di giocatore | 171 |
| Schiavo d'Aly | 264 |
| Eroismo di madre | 170 |
| Riconoscenza di bandito | 322 |
| Ritorno di emigrato | 227 |
| Piccola modella | 214 |
| Per una rosa | 268 |
| Il rubino | 243 |
| Per l'onore della sorella | 234 |
| Notte in Arabia | 176 |
| La serenata | 285 |
| Baronessa di Carini | 244 |
| Dramma in fattoria | 260 |
| Triste eredità | 250 |
| Padrone delle miniere | 281 |
| Il garofano | 222 |
| Bacile misterioso | 240 |
| Le 3 principesse arabe | 278 |
| Dottor Antonio | 251 |
| Conte di Montravers | 226 |
| Due Nobiltà | 250 |
| Capitano Durand | 215 |
| Doge e Dogaressa | 230 |
| Figlio del cieco | 182 |
| Bacio fatale | 300 |
| Alto tradimento | 316 |
| Piccolo cantoniere | 161 |
| Amore e libertà | 291 |
| La sirena | 248 |
| Spada di legno | |
| La trebbiatura | 244 |

| | Metraggio |
|---|---|
| L'istitutrice | 200 |
| Violino paterno | 280 |
| Natale della maestrina | 225 |
| Per salvare la mamma | 255 |
| Prepotenza feudale | 242 |
| Lucia di Lamermoor | 300 |
| Sperduta | 290 |
| Polizia segreta | 318 |

*Storiche*

| | |
|---|---|
| Adriana di Bertaux | 309 |
| Amore di d'Artagnac | |
| Guelfi e Ghibellini | 300 |
| Duchi della Tolfa | 272 |
| Congiura di Piacenza | 295 |
| Cola di Rienzo | 310 |
| Giovanna la pazza | 438 |
| Congiura di Legnano | 304 |
| Giulia Colonna | 337 |
| Giorgione | 321 |
| Giovanni dalle bande nere. | 353 |
| Margherita Cismeros | 309 |
| Ultimo dei Savelli | 257 |
| Sacco di Roma | 344 |
| Ada di Vernon | 222 |
| Resa di Granata | 290 |
| Anita Garibaldi | 317 |
| Messalina | 342 |
| Catilina | 250 |
| Beatrice di Tenda | 371 |
| Veronica Cybo | 256 |
| Mazzarino | 245 |
| Zaira | 264 |
| Orazi e Curiazi | 234 |
| Lucrezia Borgia | 364 |
| Giovanbattista Pergolesi | 242 |

*Comiche*

| | |
|---|---|
| Ordinanza del Tenente | |
| Ultima notte di scapolo | |
| Venditore di tappeti | 73 |
| Scherzo atroce | 165 |
| Biricchinate moderne | 166 |
| Cadde un martello | 96 |
| Cocò negro per amore | 121 |
| Stratagemma di Rosaura | 224 |
| Pillole portentose | 137 |

| | Metraggio |
|---|---|
| Cocò ed il terremoto | 122 |
| Chiodo nella serratura | 100 |
| Doccia fredda | |
| Pierrot geloso | |
| Avventure di un contrabasso | 155 |
| Pompiere onorario | 145 |
| Disgrazie di un'ordinanza | 114 |
| Cocò poliziotto | 124 |
| Anfora meravigliosa | 162 |
| Pretendenti di Giannetta | |
| Sogno di un disperato | 156 |
| Ragazzi terribili | 128 |

*Creazioni di Tontolini e Lea*

| | |
|---|---|
| Tontolini bianco e nero | 124 |
| » innamorato | |
| » sfortunato in amore | 134 |
| » toreador | 145 |
| » Nerone | 231 |
| » ballerina | 158 |
| » si batte a duello | |
| » sposo | 155 |
| » al restaurant | 133 |
| » ruba una bicicletta | 124 |
| » fa il salto mortale | 150 |
| » ama la cuoca | 150 |
| » boxeur | 150 |
| » cerca denaro | 134 |
| » fa una scoperta | 140 |
| » ha le scarpe strette | 168 |
| » ladro di scarpe | 103 |
| » in visita | 108 |
| » studia il trombone | 185 |
| » agente privato | 155 |
| » rivale di Cocò | 145 |
| » viaggia gratis | 145 |
| » dentista | 123 |
| » soffre d'insonnia | 157 |
| » e Lea camerieri | 136 |
| » e Lea ai bagni | 113 |
| » e la sua avventura | 117 |
| » sua sorella Lea che si veste alla moda | |
| » e Lea in convitto | 88 |
| » bersagliere | |
| » ipnotizzato | |
| » fa uno sbaglio | 119 |

| | Metraggio |
|---|---|
| Lea femminista | 113 |
| Tontolini e lo sciopero degli inquilini | 157 |
| » apache | 159 |
| » prende la rivincita | 188 |
| » vince alla lotteria | 175 |
| » vuol sposare una signorina | 173 |

*Scene dal vero — attualità*

| | |
|---|---|
| Vallombrosa ed il Casentino | 104 |
| Cantiere per la costruzione di una statua a V. Emanuele | 127 |
| Fabbricazione lastre di vetro | 132 |
| In Lapponia | 119 |
| Disastro di Calitri | |
| Passeggiate romane | 103 |
| Pompieri veneziani | 126 |
| Case di travertino | 137 |
| Acrobati comici | 93 |
| Tonnara di Favignana | 150 |
| Viterbo medioevale | 86 |
| Roma pittoresca | 122 |
| Varo della Dante | |
| Guna d'Aquileia | 113 |
| Subiaco ed il monastero | 103 |
| Val Nerina | 98 |
| Messina risorge | 157 |
| Sorelle Bartles | 74 |
| Riviera salernitana | 140 |
| Certosa di Citrulti | 128 |
| Estrazione del zolfo in Sicilia | 133 |
| Chioggia | 156 |
| Palermo monumentale | 126 |
| Visita al serraglio di Roma — Trasporto animali | 250 |
| Malta | 141 |
| Trio Diksin | 75 |
| Processo Tarnowska | |
| Viareggio | 140 |
| San Giuliano | 140 |
| Firenze | 127 |
| Riviera adriatica | 125 |
| Ravenna | 102 |
| Il serraglio di Roma | 250 |
| Siracusa | 145 |

## ITALA FILM — TORINO

### *Scene storiche — Drammatiche*

| | Metraggio |
|---|---|
| Madre del condannato | 253 |
| Amore e tradimento | 321 |
| Luisa Strozzi | 258 |
| Collana tentatrice | 185 |
| Castellano e zingara | 210 |
| Bandito della maschera nera | 310 |
| Supremo riconoscimento | 295 |
| Redenta dall'amor materno | 287 |
| Specchio rivelatore | 299 |
| Rivalità delle due guide | |
| In fattoria | 228 |
| Isabella d'Aragona | 310 |
| Bolle di sangue | 241 |
| Riconquistata | 263 |
| Come andò che il Gran Maresciallo Villars ebbe una figlioccia | |
| Linda di Chamonix | |
| Caterina duchessa di Guisa | 297 |
| L'abisso | 300 |
| Pia menzogna | 232 |
| Voce del sangue | |
| Abbandonata | 297 |
| Una nube | 223 |
| Segreto del ghiacciaio | |
| Il bracconiere | 204 |
| Luisa Miller | 341 |
| Agnese Visconti | 320 |
| Il falconiere | 246 |
| Cinq mars | 316 |
| La vestale | 310 |
| Mistero del Ponte dei sospiri | 283 |
| Ultimo convegno | |
| Ginevra di Scozia | 246 |
| Rovina | 206 |
| Fallo della nonna | 287 |
| La gondola nera | 190 |
| Chi fu il colpevole? | 169 |
| Giudice e padre | 284 |
| Sacrificata | 262 |
| Debùtto penoso | 323 |
| Soldato della croce | 275 |

### *Dal vero*

| | Metraggio |
|---|---|
| Mestieri arabi | |
| Eruzione dell'Etna | |
| Il Nilo | |
| Tra le Tribù dell'alta Nubia | |
| Pesca del tonno | 138 |
| Carosello militare a Torino | 101 |
| Tribù araba in Algeria | 77 |
| Lago di Garda | 104 |
| Berlino | |
| Squadra sul mar Baltico | 90 |
| Giardini di Potsdam | |
| Nel Montenegro | 127 |
| Processo Tarnowska | 125 |

### *Scene comiche*

| | |
|---|---|
| Vincita al lotto | 102 |
| Lezione di caccia | 122 |
| Cane del salumiere | 212 |
| Rivincita di ladro | 123 |
| Vendetta di piazzista | 181 |
| Cappello prezioso | |
| Sono io impazzito | 118 |
| Vendetta originale | 183 |
| I tre fratelli | |
| Poeta ad ogni costo | 117 |
| Sport alla moda | 190 |
| Il signore ha guadagnato un milione | |
| Due soldi di patate | |
| Nodo al fazzoletto | 160 |
| Candidato femminista | 150 |
| Albergo del Globo | |
| I 2 orsi | 160 |
| Duello al cannone | 193 |
| Moriamo assieme | |
| Suocera, genero e carta moschicida | 140 |
| Dove collochiamo questo quadro? | 95 |
| Canna di papà | 124 |
| Ladro ben ricevuto | 180 |
| Nemico della polvere | 82 |
| Signor Paurosi | 107 |
| La calunnia | |
| Stivali rubati e pagati | 192 |
| Riposo festivo | 196 |
| Avventure di un libertino | |

| | Metraggio |
|---|---|
| La signora Cannone ha caldo | 122 |
| Una perla di ragazzo | 177 |
| Moneta falsa | 63 |
| Dove metto il mio stilografo? | |
| Sapone del carbonaio | 160 |
| Tavolozza originale | 65 |
| Giornata ventosa | 83 |
| Tiratore scelto | 185 |
| Ammalato di insonnia | 170 |
| La grancassa | 183 |
| Visita di un amico | 167 |
| Cane spazzacamino | 112 |
| Capodanno di moglie gelosa | 202 |

*Serie Cretinetti (Andrè Deed)*

| | |
|---|---|
| Cretinetti riceve | 186 |
| » antialcoolista | 191 |
| » ispettore di igiene | 267 |
| » sposa la figlia del padrone | 126 |
| » chauffeur | 166 |
| » tra i leoni | 194 |
| » impiegato | 194 |
| » carabiniere | 194 |
| » pescatore | 146 |
| » e il pallone | 175 |
| » milite della Croce Rossa | 175 |
| » tra due fuochi | 178 |
| » si batte a duello | |
| » sa tutto | |
| » vittima di onestà | 180 |
| » prende precauzioni | 183 |
| » e la fidanzata | |
| » al ballo | 189 |
| » re dei reporters | 186 |
| » fa il salto | |
| » facchino | |
| » e le distrazioni | 207 |
| » e il Natale | 252 |
| » sposo suo malgrado | |

## MILANO FILM — MILANO

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Racconto del nonno | 230 |
| Il patto | 330 |
| L'odio | 270 |
| Scudiero della regina | 260 |
| Fatale rassomiglianza | 250 |
| I Nibelungi | 305 |
| Pagina strappata | |
| Napo Torriano | 250 |
| Supremo sacrificio | 245 |
| Aristodemo | 210 |
| Bruto I° | 150 |

*Comiche*

| | |
|---|---|
| Il riservista | 121 |
| Monco per scommessa | |
| Fortunatelli parte per la villeggiatura | 151 |
| Fortunatelli insetticida | 158 |

*Dal vero*

| | |
|---|---|
| Varo della corazzata « Aberos » | |
| Esequie di Pilade Mazza | |
| Lago di Lugano | 116 |
| Torneo di cannoni | 150 |
| Giro ciclistico d'Italia - Serie I^a^ | |
| Giro ciclistico d'Italia - Serie II^a^ | |
| Ai mari, ai monti, ai laghi | |
| Pellegrinaggio a Santena | |
| Industria della birra | |
| Feste al Montenegro | |
| Nei gorghi dell'Adda | 128 |
| Attraverso l'Umbria | 145 |
| Disastro di Calitri | |

## AQUILA FILM — TORINO

*Drammi*

Sull'altare della pietà
Fanciullo della montagna
Leggi del destino
Sentinella morta
Tesoro del 2° Ulani
Tra le spire della rivolta
La Rosa
Arpa materna
Il serpe
Barone Lagarde
Solo
Ombra del passato

Amore durante il blocco
Dopo la battaglia
Donna fatale
Lanciere polacco
Cavaliere della morte
Imperia la cortigiana
Regina Vergine
Una barbara
Margravio del Reno
Commendatore di Malta
Pulzella del Piemonte

*Comiche*

Terribile alleanza
Gelsomina ama il foot bal
Cocò non ha più scarpe
Trovetti è rubato
Discorso politico interrotto
Marenghi di Lolò
Jolicoeur bella chioma
20.000 lire per uno schiaffo
Jolicoeur ama i fiori
Gamba del generale
Nozze del notaio
Sedia miracolosa
Dolce
Jolicoeur boxeur
» affittacamere
» spadaccino
I 3 mariti fedeli
Jolicoeur saltatore
Purchè nessuno ci veda

*Dal vero*

S. Moritz
Autumnalia

## LATIUM FILM — ROMA

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Congiura sotto Napoleone | |
| Amore e denaro | |
| Romanzo di un pittore | |
| Fides | 278 |
| Chopin e George Sand | 310 |
| Crocifisso d'ottone | 285 |
| Terrore della coscienza | 295 |
| Giuoco maledetto | |
| Ratto di Proserpina | |
| Origine di Roma | |
| Amore al confine | 200 |
| Dramma al Messico | 200 |
| Il ladro gentiluomo | |
| Iulia et Egeria | |

*Comiche*

| | |
|---|---|
| Corsa all'onore | |
| Caccia al porte-bonheur | |
| Sei di tutto | |
| Impiegomania | 155 |
| Sesso forte e sesso debole | 135 |
| Elisir anticelibatario | 160 |
| Pranzi a peso | 140 |
| Come si beve il caffè | 108 |

*Dal vero*

Combattimento di cammelli
Caccia in Algeria
Carovana in Tunisia
Castelli del Lazio
Marine del Lazio
Laghi del Lazio
Roma artistica

## FILM « CROCE » — MILANO

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Amor di santa | 180 |
| Obbedisco | |
| Cane doganiere | 150 |
| Mazzo di fiori | 130 |
| Nel nome di Allah | 250 |
| Orgoglio di paesano | 165 |
| Vergine del mare | 150 |
| Colpa di figlio | |
| Il capriccio | |
| La promessa | |
| Da sogno a realtà | |
| Lea | 300 |

*Comiche*

| | |
|---|---|
| Totò giocoliere | |
| Schiavo alla consegna | 90 |

| | Metraggio |
|---|---|
| Testadura | 120 |
| Biglietto d'alloggio | 131 |

*Dal vero*

| | |
|---|---|
| Nel cuore degli Abruzzi | 150 |
| Eruzione dell'Etna | 120 |

S. Moritz
Disastro di Calitri
Valle del Ticino
Svizzera Italiana
Vita sulle Alpi
Funerale di Chavez
Alle porte d'Italia
Settimana d'aviazione a Firenze

PASQUALI e C. — TORINO

*Scene drammatiche*

Per mia figlia
Fieramosca
Segreto dell'aviatore
Eroina calabrese
I derelitti
L'usuraio
Il conquistatore
Mistero del cosacco
Il veterano
Goertz mano di ferro
Il capitano
Lo chauffeur
Biglietto da 100
Novella di Boccaccio
Gli iconoclasti
Duca d'Alba

*Dal vero*

Duomo di Milano
Castel S. Angelo

*Comiche*

Un chilo di ghiaccio

NAVONE FILM — TORINO

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Piccolo genio | 123 |
| Drammi della notte | 130 |
| Dramma in una fabbrica di film | 205 |

Nobile sacrifizio

*Comiche*

Cipolla ha avuto un calcio

*Dal vero*

Gran premio « Peugeot »

PARTENOPE FILMS — NAPOLI

*Drammi*

| | Metraggio |
|---|---|
| Leggenda della passiflora | 250 |

*Comiche*

Marito distratto
Suonatore di chitarra

*Dal vero*

Pesto
A bordo della « Mafalda »
Feste della regina del mare
Alta marea a Napoli

# Gli intellettuali e il cinema

## ADRIANO TILGHER

Adriano Tilgher pensava altamente del cinema e ne era un assiduo frequentatore. Rannicchiato in poltrona nelle sale buie a fianco di qualche persona amica cui comunicava le sue impressioni e i suoi pensieri, egli traeva dalle visioni sullo schermo materia per considerazioni filosofiche acute, di cui purtroppo non tutte sono raccolte in articoli e volumi, ma di cui riteniamo interessante dare ai lettori di *Bianco e Nero* qualche particolare.

In genere, egli riteneva il cinema come una vera e propria arte, come *un'arte a sè*. Ciò risulterà da brani suoi che riporteremo più avanti, ma che ci permettiamo di ampliare e commentare un po' valendoci dei ricordi che di lui abbiamo e delle sue dichiarazioni personali. Scettico sulla grande letteratura, la musica, le arti plastiche di cui vedeva la decadenza e il travaglio, Tilgher pensava che il cinema fosse l'*unica forma di arte nuova e vitale* che il Novecento avesse prodotto. E ciò non era dir poco.

La concezione ch'egli aveva del cinema armonizzava con quella della sua filosofia irrazionalistica, vitalistica ed energetica, che si muoveva per fulminee intuizioni e folgoranti immagini più che per lente deduzioni e maestosi sistemi. Il mondo moderno era per lui un mondo lirico, fluido, vibrante, senza confini, tutto relatività. Qual meraviglia se riconosceva al cinema il diritto di maggiormente interpretarlo, con le sue immagini rapide e balzanti, le sue sovrapposizioni di piani, i suoi lirici suggerimenti all'anima dello spettatore?

Col cinema come conquiste attuali era tuttavia ancora severo. Il cinema non traeva ancora tutte le possibilità dalla sua tecnica e dalla sua anima multiforme. Era ancora infantile e rozzo, e sprecava tesori di accorgimenti tecnici in storielle senza costrutto, in bambineschi effetti. Tilgher colpiva così al cuore il cinema nord-americano, cui queste parole si riferivano.

Ma lasciamo parlare Tilgher stesso. Nella sua « Estetica » del 1931 (Roma, Bardi) egli consacrava al tema un importante capitolo: *Il cinema è arte a sè?* facendo a quest'arte l'onore di competere con la poesia, la musica, la pittura. Sappiamo poi, da dichiarazioni personali ch'egli « per il momento » stimava le conquiste del cinema superiori alle sterili distillazioni della poesia pura, al grigiore sinfonico della musica novecentesca, agli incerti conati della

pittura che oggi si muove fra la liscia imitazione accademica e i relitti dell'impressionismo e del futurismo.

Tilgher in quel saggio della sua *Estetica* polemizza con G. A. Borgese che aveva chiamato il cinema « non un'arte nuova, ma una tecnica di produzione applicata ad arti antichissime. È la stampa della danza, della mimica, del gesto e di tutte le arti che sono spaziali e temporali insieme: la stampa del teatro ». Borgese concludeva che « grazie ad essa, lo spettacolo si sottrae a quella che sembrava finora la sua legge: di disfarsi appena nato, di morire nell'atto stesso di fiorire alla vita, e acquista la relativa immortalità della statua e dell'edificio ».

« Io respingo in modo assoluto questa teoria di Borgese » scriveva Tilgher. « Per toccarne con mano la debolezza basta sottoporlo ad un piccolo « saggio di aristotelica conversione di giudizio. Se il cinema è teatro fissato, « allora lo spettacolo di teatro sarebbe nient'altro che cinema labile ed effi« mero. Chi se la sentirebbe di sostenere un'affermazione siffatta? Tra lo spet« tacolo di teatro e quello di cinematografia c'è tutto l'incommensurabile in« tervallo segnato dalla ricchezza di possibilità tecniche di cui dispone il cine« ma e che il teatro non si sogna nemmeno di possedere. Sconfinata ricchezza « di possibilità di dominio sullo spazio e sul tempo, che reinfluisce sulla ispi« razione artistica e le conferisce un respiro, un'ampiezza di sguardi e di volo « affatto incogniti a un'ispirazione che sappia di non poter contare che sugli « ordinari mezzi espressivi dello spettacolo teatrale. Il dramma del cinema « di oggi è di avere un'anima troppo piccola per il corpo che ha, un'anima « di bambino in un corpo di gigante. Il cinema di oggi è come uno di quei « mostri antidiluviani che avevano un piccolo cervello in un corpaccio grande « quanto un grattacielo ».

Con quest'ultima calzante immagine pensiamo che Tilgher, col suo solito paradossale e vivido talento, abbia veramente definito lo stato attuale dell'arte cinematografica nel mondo: piccolo cervello, cioè, soggetti mediocri e piccoli temi elaborati da immense possibilità tecniche... Egli andava cercando ovunque i film in cui la grandezza della concezione e la profondità del tema fossero pari alla loro veste artistica. Su questa non discuteva; registi, attori e tecnici lo soddisfacevano. Ciò che gli pareva ancora in immenso ritardo erano i temi, la nobiltà dell'ispirazione, la ricercatezza del soggetto. Egli auspicava l'avvento di un poeta-soggettista del cinema.

La tirannica costrizione dello spazio impedisce che si citi ancora abbondantemente dal capitolo sul cinema nell'*Estetica*, da cui abbiamo tolto questo brano fondamentale, che tutti gli altri congloba. Ci restringiamo nelle citazioni per lasciar più spazio al commento e anche perchè vorremmo riferire alcune pagine di Tilgher sul cinema che, trascendendo il valore estetico di quest'arte, da Tilgher mai messo in dubbio, entrano nel campo della filosofia e della critica sociale. Queste pagine corrosive e profetiche si trovano in un libro ormai esaurito, ma di enorme importanza critica e che a suo tempo sollevò in Italia un'emozione pari a quella sollevata in Europa dal « Tramonto dell'Occidente » di Osvaldo Spengler; vogliamo parlare de *La crisi mondiale*

di Tilgher (Bologna, Zanichelli, 1921). In essa Tilgher dedica un saggio al cinema italiano dell'immediato dopoguerra, additandolo come uno dei fattori di corruzione dello spirito pubblico. Le stesse critiche conduceva Tilgher vent'anni più tardi contro il cinema nord-americano, ritenendolo responsabile con la sua perniciosa influenza, della decadenza dello spirito europeo. Ecco qualche brano di quelle importanti pagine.

« Non si calcola al giusto valore l'azione veramente formidabile che il « cinematografo esercita in tutta quanta la mentalità contemporanea. Accessibile per la breve durata e pel tenue prezzo dei suoi spettacoli anche alle « borse meno provviste, il cinema parla alla fantasia e ai sensi con la plastica « evidenza delle sue immagini, nella scelta e combinazione delle quali non « ha, praticamente, alcun limite... Così, mentre la sua potenza di suggestione, « dovuta all'evidenza delle sue immagini, supera di tanto quella di qualunque perverso romanzo di quanto la vita supera la morta e nuda scrittura, « il cinematografo rafforza enormemente l'inclinazione alla pigrizia intellettuale e disavvezza dal pensare, dal connettere, dal ragionare. Sopratutto poi, « con gli intrecci dei suoi drammi, con lo sfarzo dei suoi ambienti, con le « toelette delle sue attrici esso diffonde nelle masse quella che io chiamerei « la "concezione cinematografica della vita", che non è tanto una concezione « riflessa e cosciente, quanto piuttosto un atteggiamento inconscio ma perciò « appunto tanto più saldo e costante, e che consiste in un mostruoso miscuglio di romanticismo vecchio stile, di sperellismo, sensualismo panico e « pseudo-tragico e nietzschianismo d'infima specie, di granghignolismo grossolano da cui esula ogni soffio d'ideale, ogni sensibilità morale ».

Chi non riconosce in questa critica di savonaroliana violenza e asprezza il *cinema italiano del dopoguerra* e quello nord-americano nel suo periodo d'oro?

Ma la critica di Tilgher va ancora più nel profondo, nel politico, nel sociale.

« Il cinematografo è una delle forze più terribilmente dissolventi che « operino nella nostra società. Battendo in breccia la vecchia morale e accendendo nelle masse bisogni sempre più irritati di lusso e di piacere, esso « esercita un'azione rivoluzionaria superiore a quella di ogni propaganda « socialista. La formidabile spinta delle masse proletarie contro le classi detentrici dei beni della vita non si comprende appieno, secondo me, se non « si tien conto fra l'altro, dei bisogni accesi in loro dalle visioni di sfarzo e « di piacere presentate ogni giorno ai loro occhi dal cinematografo. Il materialismo dilagante, il malcostume imperante, l'indifferenza verso tutto ciò « che non è piacere dei sensi o brivido dei nervi è, in buona parte, effetto del « cinematografo. Esso annulla lo slancio verso l'ideale, l'impulso al sacrificio, « il senso del dovere, l'abito a considerare la vita come qualcosa di serio e di « grave. Si consideri il numero immenso dei suoi frequentatori in una grande « città, e si rimarrà sbigottiti al pensiero dell'enormità della sua potenza e « del raggio praticamente illimitato della sua azione devastatrice ».

Questo scriveva Tilgher per l'Italia nel 1921; e basta seguire la Storia per vedere quali correttivi essa ha trovato in quel campo: il Fascismo, tre guerre eroiche per la sua esistenza e la sua potenza, e un incanalarsi dello spirito pubblico verso la morale dell'eroismo e del sacrificio di sangue. Ma non occorre essere grandi conoscitori del cinema e della Storia per vedere che *non tutti* i vecchi difetti del cinema italiano sono scomparsi, e che, in un clima austero e duro, esso offre ancora con incoscienza, o meglio, con mercantile impudenza, spesso volte un cibo corrotto ad un pubblico bisognoso di cose grandi e durature. La critica di Tilgher vale ancora per il cinema nord-americano così come lo vedevamo all'inizio di questa guerra; si faccia in modo che le sue roventi rampogne non valgano più per il cinema italiano di oggi.

LILIANA SCALERO

## PAUL MORAND

Poeta, novelliere e diplomatico, prefato da Marcel Proust, Paul Morand, per la costante modernità degli argomenti, per la sottile ed acuta osservazione di genti e di costumi svariatissimi, per la personale maniera di scrivere e per la leggera e brillante arguzia che lo portava alla creazione di immagini da elementi della vita più attuale, più palpitante e, magari, più transeunte, rimane — a parte il giudizio che si potrà dare in seguito della sua opera — uno degli scrittori più interessanti, rappresentativi e documentari della turbinosa Europa del dopoguerra.

Il libro di cui riproduciamo qui appresso il secondo e il terzo capitolo, « *France-la-doulce* », è nato dalle dirette esperienze del Morand, che ha collaborato alla sceneggiatura del *Don Chisciotte* di Pabst e che è rimasto certamente sbalordito, oltre che dalla ridda dei milioni, dalla stranezza e dalla idiozia — diciamolo pure — del mondo cinematografico.

A noi, che consideriamo il *Don Chisciotte* un'opera fondamentale nella storia della cinematografia, sembra che le difficoltà organizzative che tale film ha incontrato durante la realizzazione — e che vengono estesamente narrate nella più divertente e sbrigliata ed acuta forma in tutto questo piacevole libro — debbano, più che portare ad una critica di certi sistemi (che, del resto, non era affatto nelle intenzioni del Morand, come gli è stato più d'una volta rimproverato), accrescere solo la stima dei lettori per W. Pabst che, pur in mezzo a tanti ostacoli, è riuscito a portare a termine un'opera di cui l'umanità deve essergli profondamente grata.

*a. p.*

## ATTO DI BATTESIMO DELLA SOCIETA' ETHERFILM

— Permettetemi di fare le presentazioni, disse Isidoro Jacobi: il signor Kalitrich, il signor Sacha Sacher... il signor Hermeticos... e infine il conte di Kergaël. Ecco fatto.

E presero posto al bar, in un tavolo d'angolo.

— Un Vittel...

— Un Evian...

— Un Perrier...

— Un Contrexeville...

— Acqua fresca? — disse con giovialità Kalitrich. — Bisognerà lavorare sul serio! — e spavaldamente ordinò: « Un gin fizz! », ma aggiunse subito a voce bassa: « pochissimo gin »; poi, afferrando il cameriere per un braccio, mormorò: « niente gin ». Infine calcò, con un gesto di monelleria a effetto calcolato, il suo cappello fino alle spalle del cameriere, gridando, quasi per dare confidenza: « Sono già al terzo bicchiere! ».

Jacobi si fece serio:

— Noi fondiamo una società a responsabilità limitata... chiamata *Etherfilm.*

Le teste si avvicinarono, formando circolo: quella di Isidoro Jacobi, rossa e tenera, piegato come un Giuda primitivo verso il signore, cioè verso il conte di Kergaël, capitalista dell'impresa, — trentacinque anni, l'età in cui gli uomini di mondo, dopo aver provato tutto, si decidono a lavorare e compiono di colpo la rovina della loro famiglia —; poi, il cranio di Sacha Sacher, chiamato « *Sachant chasser* », cranio ovoide come un casco di motociclista, sotto il quale si agitavano i neri progetti di svariate società delle quali era l'agente segreto; poi i ricci perfetti di Hermeticos, le cui tempie pure avevano i riflessi violetti dell'Imetto; infine, l'arruffata criniera einsteiniana di Kalitrich, simile al crine di un vecchio cuscino di una Ford, chiudeva il cerchio.

— ... con un capitale di 150.000 franchi, di cui 25.000 versati (versati il giorno prima da Jacobi, è vero, ma ritirati da lui subito dopo).

— Non vi ricorderò a lungo i nostri principi: primo, fare solo della produzione indipendente e colossale, con dei grandi nomi. Secondo, non iniziare il lavoro se non con il danaro in contanti, in modo da sfuggire alle banche e ai... modesti... tassi di sconto delle cambiali cinematografiche.

— Terzo, interruppe il conte, solo roba divertente.

— Solo telle opere di alto tono, serfendo la Francia e la morale: ecco il mio parere, aggiunse severamente Sacher.

— In ogni caso, niente teatro cinematografato, siamo d'accordo? Verità, rapidità, anticorodal!

— Il cinema deve servire la Bellezza e non sottometterla, disse il signor di Kergaël, soddisfatto, come ogni francese, di aver dato una veste piacevole al suo pensiero.

— Στό καλὸ ἡ ὡραιότης, ἄρκει ὀπαράς να μπτσινει! cioè: « Della Bellezza ce ne freghiamo se non porta moneta », mormorò tra i denti Pericle Hermeticos, ma poichè queste parole erano state pronunciate in greco, ciascuno credette che si trattasse di un omaggio alla suddetta Bellezza.

— Non fogliamo affatto tella stantartizzazione stupita... Dalla vantasia!

Mani riunite sul ventre come per trattenere qualche colica fulminante, Sacher, forse perchè era così grosso, cominciava tutte le frasi col « noi ».

— « Il mio gruppo », rispondeva subito Kalitrich...
— « Il mio gruppo », continuava Jacobi...
— « Il mio gruppo », concludeva Hermeticos...
Erano meno uomini che masse, delle nebulose in movimento.
Solo il conte di Kergaël diceva: « io ».

***

— E a quando il primo giro di manovella?

— Domani, se si vuole. Non ci resta altro che rimetterci ai tecnici e ai migliori tecnici, poichè ecco qui Wladimiro Tatarin e il suo nome mi dispensa dal parlarne più a lungo.

Il grande regista Wladimiro Tatarin apparve come un fantasma slavo, dal gesto svanito, dallo sguardo perduto; vero nottolone che, al sole, sembrava preso dalla nostalgia delle ore oscure, Tatarin, artista sfarfallante tra le mode, tanto delicato che nessuna arte aveva mai potuto accaparrarselo, spalancava sull'universo i suoi grossi occhi di palombaro nevrastenico, e i suoi gesti non potevano adattarsi che agli ambienti straordinari in cui era destinato a muoversi: il teatro di posa e la notte. In essi ridiventava unico — si diceva — ma non gli si poteva domandare d'essere se stesso, alla mezza, al Ritz-Cambon. Questa prova, del resto, egli non se l'imponeva che ad ogni film, cioè una volta l'anno, in quanto non ci metteva mai meno di un anno a girare un film che altri avrebbe terminato in un mese. Fantasia? A volontà!

— Io non prenderei niente, grazie... Cameriere! gridò Tatarin.

Sacher sussultò:

— Prego?

— Non ho detto « Sacher », ma « chasseur », spiegò Tatarin. — Vorrei che mi cambiassero quest'acqua, che s'è raffreddata...

E da sotto il suo cappotto, Wladimiro Tatarin tirò fuori, freddolosamente, come uno stomaco posticcio, una borsa d'acqua calda di gomma rossa.

— Si fa tardi, riprese Jacobi. Riassumendo: il nostro sindacato si propone di offrire al pubblico un film di 2.500-3000 metri. Non siamo degli spacconi, ma possiamo garantirvi un reddito mai visto fino ad oggi, grazie a un nuovo processo scientifico, il film quadricromico. Costo: due milioni, al massimo. Signor Tatarin, presenterete il preventivo dettagliato in quarantott'ore?

— Parola d'onore, giurò Tatarin con quell'occhio limpido che solo i russi sanno conservare nella menzogna.

— Non basta riunire i capitali e nemmeno produrre il film: bisogna conquistare il pubblico; qui è il danaro sonante. Il signor Kalitrich, qui presente, se ne incaricherà; egli rappresenta alcuni noleggiatori che non vogliono ancora essere conosciuti; sin da ora egli ci porta dei capitali, diciamo due milioni... non in contanti, naturalmente: un milione in eccellenti cambiali che qualsiasi banca seria si farà un piacere di accettare a prima vista, se

avremo bisogno dei suoi buoni e costosi uffici. Voi rileverete giustamente, signori, che non ne abbiamo affatto bisogno! Si, voi lo constatate, nemmeno un banchiere è fra noi.

— Assenza insolita e benedetta... osservò il conte di Kergaël.

— Difatti, per non rovinarci in sconti e controsconti, interruppe Kalitrich, (Jacobi ha, proprio adesso, esposto i suoi principi), abbiamo cercato e trovato molto meglio che un banchiere; abbiamo avuto la fortuna di cadere su un...

— Dite piuttosto: abbiamo avuto la rara ventura di captare l'entusiasmo intelligente di uno dei nostri, rettificò l'elegante Jacobi, di uno dei nostri che si trova così ad essere il vero animatore del film! (a questo punto, Jacobi si voltò, a mani giunte, verso il signor di Kergaël). Io parlo di voi, caro signor conte. Non dimentichiamo che voi siete un figlio della Francia, nostra terra eletta, della Francia generosa di Suez e di Panama...

— Il signor di Kergaël, nostro accomandatario, sarà dunque il nostro banchiere; il suo portafoglio assorbirà tutte le cambiali fornite in garanzia dal signor Kalitrich e a darci subito l'equivalente in contanti...

Sebbene a quell'ora il bar fosse pieno, passò un brivido silenzioso. Un milione in buoni biglietti di banca francesi: nel cinema, a memoria d'uomo, non s'era mai visto un simile malloppo, immediatamente disponibile.

— Ecco l'assegno, disse semplicemente e non senza grandezza il signor di Kergaël; esso rappresenta i miei due ultimi poderi e cento ettari di lande e brughiere. Guardatelo bene. Non ne vedrete certamente altri!

— Bello! mormorò Jacobi.

— E tutti questi piccoli zeri...

— È come un fiore...

— È come una varvalla...

Un buco nero forò le pupille di Kalitrich.

— E c'è la provvigione, sapete! L'ho visto coi miei occhi!

Tutti guardarono quegli occhi che avevano contemplato una cosa simile. Tutti esaminarono, ipnotizzati, l'assegno, questo lungo foglietto dentellato con i suoi graziosi disegni malva, integro, vivo, pulito, intatto e nuovo di fronte allo smorto mucchio delle cambiali stanche ed anemiche (simili ad un viaggiatore che abbia camminato tutto il giorno e che non trovi nessuna camera all'albergo), che Kalitrich aveva posato sulla tavola, con un'aria maestosa che abbelliva ancora la sua dritta figura di furfante nobile.

— Cameriere! Un *cocktail barbotage*! ordinò Sacher il cui viso immobile sudava per l'emozione.

— L'altro milione, continuò Kalitrich, sarà anticipato sotto forma di prestazioni dalla società acustica, dalla fabbrica di pellicola e dagli stabilimenti che accettano di essere rimborsati via via che s'incassa, secondo l'uso. Da questa sera gli attori saranno scritturati...

(Prevenuti da voci misteriose, sgaiattolavano frattanto verso il bar, uno dopo l'altro, certi giovanottoni dalla pelle color d'ocra, cotta da soli artifi-

ciali e da finti bagni di mare: fingendo di giocare a dadi, essi lanciavano dai loro tavolinetti occhiate assassine verso il sindacato in formazione).

— ... La nostra stella, signorina Sylviana, della Comédie-Française, ci attende qui accanto, al bar delle signore. Non la facciamo languire, signori, perchè so che ha una prova alle tre. E andiamo a tavola; discuteremo il resto facendo colazione.

## LA « CHANSON DE ROLAND » SULLO SCHERMO

— *Hors-d'oeuvre... Cantaloup... Pamplemousse?...*

— Per me, *nouilles à l'eau*, fece Tatarin.

— Ma... e il soggetto?

— Che soggetto?

— Il soggetto del film?

— Ebbene, cercatene uno!

— Che direste di un film di attualità... sulle atrocità hitleriane... un film filosemita? (1).

— Infentibile in Germania! rispose Sacher, con un accento come non se n'era più sentiti a Parigi dal tempo dei primi romanzi di Gyp. E, ridendo, aggiunse: Io afrei più fitucia in un film antisemita.

— Io non posso più tenermi il segreto! gridò improvvisamente Jacobi.

— Cosa c'è, una spina?

L'uomo rosso si agitava sulla seggiola nervosamente.

— No. Non posso più aspettare a farvi questa sorpresa. Non posso più aspettare! Ecco: stiamo per entrare in possesso, per il nostro film, di un nome eccezionale; sì, in una parola: sen-sa-zio-nale! Zitto! Non posso spiegare qui, per quale via... è molto curioso...

Attorno a Jacobi il circolo delle teste si chiuse, accresciuto da quella, biondo pervinca, della signorina Sylviana:

— Silenzio. Attenti alle spie! In questo benedetto mestiere del cinema non c'è niente che possa restare segreto. Vi leggono i contratti dietro alle spalle, vi aprono le lettere col vapore acqueo, vi fregano la carta carbone della macchina da scrivere! Ebbene ecco: si tratta di un Borbone.

— Come? Del fabbricante di rhum?

— Di rhum?

— Il rhum Bourbon.

— Ma no. Io parlo del più grande nome di Spagna.

— Colpo prodigioso!

— *Flush royal!*

— Dovuto, è giusto ricordarlo in sua assenza, al nostro amico Amar, disse Kalitrich.

---

(1) Senza commento! (*n. d. t.*).

— Io non posso aspettare nemmeno per lo sciampagna, berciò Jacobi.

— Come si chiama quel signore che porta all'occhiello, come una decorazione, un grappoletto d'oro?

— Il cantiniere.

— Cantiniere. *Veuve Cliquot*!

— Ci vorrebbe allora un soggetto franco-spagnolo, suggerì la signorina Sylviana.

— *Ramuncho?*

— È già stato fatto.

— Ma vediamo...

— Su Francesco I: « Tutto è perduto fuorchè l'onore... », o su Luigi XIV: « Non ci son più Pirenei... », declamò tutto d'un fiato la signorina Sylviana i ricordi della sua solida cultura del Conservatorio.

— Io preferirei qualche cosa di più movimentato... inseguimenti, combattimenti... un grande amore, qualche tradimento...

— Mata Hari a Hendaye? chiese Sacher.

— Il *Cid?*

— Non è abbastanza conosciuto, rispose Kalitrich.

— Io ho un soggetto inedito, dovuto a un russo, un giovane di genio, disse Tatarin.

— Ricavato da quale commedia?

— Da nessuna.

— Da quale libro?

— Da nessuno. Vi ripeto che si tratta di un soggetto originale.

— Bella storia. Allora chiunque può fare altrettanto, replicò sprezzantemente Hermeticos. Basta avere una macchina da scrivere.

— Ho trovato, gridò ad un tratto Kergaël. Come non averci pensato prima! Ma via, la nostra grande epopea nazionale: *La Chanson de Roland.*

Un lungo silenzio. S'udiva perfino il *maître* che soffiava sulla fiamma dello scaldavivande.

— Io sono contrario alle canzoni, disse Hermeticos. I cantanti costano carissimi. E poi ci vuole la registrazione, l'orchestrazione...

— Ma non c'è musica nella *Chanson de Roland.* È una *chanson de geste.*

— Gesti? Come nel muto? Impossibile.

— È l'*Iliade francese,* urlò con voce nasale il conte di Kergaël.

— Chi l'ha scritta?

— Nessuno, come tutte le epopee.

Rapito dalla sua trovata, il conte di Kergaël prese a declamare:

*Charles blanche a la barbe et tout fleuri le chef*

— Che vuol dire?

— È difficile a causa dell'inversione. Si vede Rolando con il suo corno... Vi ricordate?

— No, disse Kalitrich.

— Nemmeno io, aggiunse Sacher.

— Io non conosco la letteratura dei secoli passati, fece Tatarin.

— Nè quella, aggiunse Hermeticos, dei paesi stranieri.

— Stiamo a fetere. Facciamo immetiatamente comperare il libro, gridò Sacher. Tove si può trovare?

— Ma dovunque. In qualsiasi libreria.

— Camerière, mandateci a comprare la *Chanson de Roland.* Presto: quattro copie.

— Sei.

— C'è naturalmente una bella parte femminile? domandò Sylviana.

— Ma certamente, la bella Alda. Una parte formidabile. E del resto è l'unica. Fidanzata sublime, voi non potete sopravvivere al vostro amato e morite alla notizia della sua morte. Bello, no?

— E col vostro lancinante *sex-appeal...* perchè, non è per complimento...

— Potete raccontarci il soggetto, Graf Kergaël?

— Non è tanto il soggetto che conta quanto l'atmosfera eroica, così necessaria dopo tutti quegli orribili film pacifisti: il cozzo delle spade, Roncisvalle, i vescovi bellicosi, i paladini contro i mussulmani...

— Bisogna stare attenti a non mettersi contro gli arabi dell'Algeria e del Marocco..., suggerì Kalitrich.

— ... Orlando che suona l'olifante, la splendente Durandal, la bella figura di Oliviero, suo fratello d'armi, l'emiro di Babilonia, tutta un'epoca, tutto un mondo! Io vedo tre atti; primo: Orlando tradito; secondo: Orlando morto; terzo: Orlando vendicato. È chiarissimo.

— Strascinare i *trucks* sonori sui Pirenei costerà un pozzo di quattrini.

— L'azione si svolge in una gola. È pianura.

— Ma la storia qual'è?

— È la storia della sconfitta di Orlando, braccio destro di Carlomagno, in seguito a un tradimento.

— Un tisastro annoia quasi sempre, obbiettò Sacher.

— Ecco il cameriere coi libri.

Mentre un saraceno bardato d'oro serviva il caffè degli infedeli, tutti si sprofondarono nella lettura. Sacher inforcò gli occhiali curvandosi, per la miopia, sui minuscoli caratteri delle pagine. Jacobi si perdette nelle note. Hermeticos si limitò prudentemente all'indice. Quanto a Kalitrich, egli navigava come poteva nella prefazione.

— Avete mai sentito parlare della *Légende des Siècles*? riprese Kergaël. A Victor Hugo, che non era uno stupido, gli piaceva moltissimo questo soggetto:

*L'un s'appelle Olivier et l'autre a nom Roland*

e l'ha reso popolare in tutte le scuole di Francia:

*L'ombre autour d'eux s'emplit de sinistres clartés.*

— Si potrebbe prendere un'opzione, disse Hermeticos poco persuaso.

— Ma i diritti d'autore?

— Non ce ne sono: quella storia ha mille anni.

— Ah, dunque è nella... fossa comune?

— Come? Ah, volete dire: di dominio pubblico? Sì.

— Conoscete qualcuno che sia in grado di fare una buona sceneggiatura?

— Si potrebbe prendere qualche Accademico.

— No. È gente che lavora con troppa lentezza. E noi abbiamo bisogno subito di una sceneggiatura.

— Se è possibile per stasera stessa, continuò Kalitrich. Perchè stanotte io parto per Roma.

— Ed io in aeroplano per Varsavia, disse Jacobi. Ma domani sarò già di ritorno.

— Insomma trovate qualcuno. Gli scrittori non costituiscono nessuna difficoltà.

— A proposito, Jacobi, quanto bisogna calcolare per sceneggiatura e dialoghi? chiese Sacher.

— Si fa così, interruppe Hermeticos: prendete dieci autori conosciuti e commissionate loro dieci sceneggiature. Tutti pensano di guadagnare centomila franchi, ma voi li convocate e date loro soltanto un piccolo acconto. A questo punto il primo venuto è in grado di cucinare la sceneggiatura. Così con quindici mila franchi avrete messo insieme una sceneggiatura cinematografica al cento per cento. Io consiglio sempre questo sistema.

— Ma ci vuole un nome, per il pubblico e per la stampa. Telegrafate, per esempio a d'Annunzio. Nessuno vi obbliga a leggere quello che scriverà.

— Permettete? Io mi allontano un momento.

Tatarin si diresse verso i gabinetti.

— Un'ora e mezza senza la solita iniezioncella era pretendere un po' troppo, disse Jacobi.

Ne approfittarono per parlare del russo.

— Tatarin passa per molto caro, fece Sacher.

— Davvero? È una cosa molto noiosa, disse preoccupato Kergaël.

— Già, ma il suo nome vale.

— E poi se abbiamo tutto il denaro che occorre? replicò il conte.

— Uno solo dei suoi trionfi costa più di dieci fiaschi.

— Allora no, disse Kergaël.

— Ma, signor conte, con due milioni si può fare. E, d'altra parte, come direttore di produzione accetterà quello che noi gli proporremo. Tatarin non impone che il suo montatore, Nikitoff, il suo aiuto montatore, Nestoroff, il suo operatore, Petroff, e il suo sceneggiatore Dolgorukin, col suo aiuto Prokoroff.

— Ancora dei russi. E sempre in banchi come le aringhe! rispose Kergaël stringendosi nelle spalle. Li conosco bene i russi io: ho fatto tutta la ritirata in Siberia nel 1919 e vi posso dire che non si hanno che noie con loro.

— Come direttore di produzione ho un uomo fidato da proporvi, signori, disse Jacobi; e, sottovoce, aggiunse: Kanapejan: un armeno e, come tale, saprà tener d'occhio i russi.

— In ogni modo è bene inteso che il preventivo non sarà superato? domandò Kergaël.

— Nemmeno di un centesimo. Durata: quattro settimane, cinque al massimo.

Del resto ecco qualche previsione di massima: sceneggiatura: 15.000; interpreti: 40.000; signorina Sylviana: 20.000 franchi la settimana; il nome in testa, vestiti e spese pagate ed un minimo di sei lunghi primi piani. Va bene, signorina?

— D'accordo. E ora, ditemi, perchè avete scelto me? gorgheggiò l'attrice.

— La vostra bellezza...

— La vostra celebrità...

— Il vostro talento...

— Ma in che cosa mi avete visto?

Dopo un silenzio imbarazzato, Jacobi cominciò:

— In... in...

— Io vi ho visto nell'*Intransigeant*, disse Kalitrich.

— E io ho visto foi fentere all'associazione degli scrittori combattenti, rincarò Sacher.

— Ed io ora mi ricordo! Nel vostro primo premio...

— ... al Conservatorio, interruppe la signorina Sylviana, nel *Mitridate*.

— No, rispose Jacobi, al vostro primo premio al concorso di eleganza automobilistica alla Cascade.

— Mi avete scelta perchè sono della Comédie-Française?

— Sì, rispose Jacobi. La Comédie-Française è come il museo; anche se uno non può sopportarla non ha il coraggio di dirlo.

— Allora partiamo colla *Chanson de Roland?*

— Non si potrebbe trovare di meglio, rispose Kergaël. Riserviamoci solo il problema del regista. Questo Tatarin non mi convince; e poi io ho giurato di non rischiare mai capitali su di un russo.

— Sia pure. Ma questo non mi impedirà di bere a Roncisvalle ed alla nostra dolce Francia!

— Dite come Orlando, signor Jacobi, *France-la-doulce*.

— Che bel titolo: *France-la-doulce!*

— Alla salute!

*Et maintenant, buvons, car l'affaire était chaude:*
*C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude.*

— E alla salute del nostro conto in banca, mormorò Kalitrich, mentre il francese declamava.

Già i camerieri apparecchiavano per il tè e i *maîtres* aspettavano impazientemente che i ritardatari se ne andassero.

— Volete che andiamo a fare quattro passi, Kalitrich? propose Jacobi siglando il conto che allontanò subito da sè, senza degnarlo di uno sguardo, e rivolgendosi a Sylviana:

— Già le tre! Ma non avevate una prova alle tre, signorina?

— Sì, ma la *Maison de Molière* può attendere, rispose la signorina Sylviana. Una colazione d'affari è molto più importante.

* * *

— Da che parte andate, Jacobi?

— Verso la Madeleine.

— Vi accompagno, disse Kalitrich.

— Ma che razza di testardo quel Kergaël! Il cretino non ne vuol sapere di Tatarin: col suo nome avremmo potuto trovare il denaro, specie dopo *Le Chevalier de Faublas* e dopo *Fantômes sur la Tour Eiffel.*

— Certo, ma andate a farlo capire a Kergaël che, in fin dei conti, sarà sempre lui a pagare!

— Cerchiamo un altro nome: un nome che vada bene ai banchieri...

— Radewsky.

— Quello è un pazzo e un isterico. Ogni film che fa è l'Apocalisse.

— Tutti lo sono.

— Sì, ma quello fa il vuoto intorno a sè.

— Lazzaro Rabinovitch?

— Troppo intellettuale. Successi da teatro d'avanguardia. Sale piccole e cifre grosse. Mondanità. Fallimento. E poi rifà eternamente il « Faust ».

— Ma vediamo i grandi nomi. Kuperberg, Wasserman, Krakaw?

— Non girano da molti mesi. Hollywood li ha scritturati e li paga perchè non facciano niente. Così passano di moda e quando il pubblico li rivedrà, fra due anni, ne avrà dimenticato perfino i nomi.

— Achstenstein?

— Bandito.

— E Max Kron? propose Jacobi.

— Ci avevo pensato, ma chi riesce a pescarlo è bravo.

— Dov'è?

— E chi lo sa!

— Al Messico, credo... in Siberia, o nelle Indie?

— Cerchiamo ancora.

— Cerchiamo.

PAUL MORAND

(Traduzione di ANTONIO PIETRANGELI)

## ERCOLE LUIGI MORSELLI

A un periodo di quasi fanatica esaltazione per Ercole Luigi Morselli e per la sua opera, specie teatrale, è succeduta una oblivione forse non del tutto giustificata. Al successo del Morselli giovò molto la sua immatura scomparsa di poco posteriore (1921) al tradizionale *furore* della messinscena del *Glauco*, rappresentato dalla Compagnia Melato-Betrone, e l'imbonimento di qualche critico tra cui quello, smaccatissimo, dello stroncatore Papini. Successivamente l'opera del Morselli doveva scoprire la corda di una ridondanza verbale stranamente mista a immediate sciatterie che, a un esame critico più severo, finirono per occultare la vena sottile ma schietta della natura mortificata e crepuscolare dell'autore. Tra i suoi racconti che, scritti in parte per la spinta della famosa *ondata Vitagliano*, non sono il meglio che il Morselli abbia prodotto, sta tuttavia non troppo indegnamente questo « Soggetto rubato » pubblicato (nel 1919) nella intellettuale rivista cinematografica « Penombra »; e nel quale di tipico, in verità, non v'è che il solito punto di attrazione e di curiosità degli scrittori per il cinema: l'interesse al soggetto.

Del Morselli è stato ridotto in film, per la regìa di Leopoldo Carlucci e con l'interpretazione di Maria Jacobini e Livio Pavanelli, il famoso *Glauco*.

*u. b.*

### UN « SOGGETTO » GRATIS

Una volta (a chi non è capitata ormai quest'avventura?) ero direttore di una casa cinematografica anch'io; e conoscevo necessariamente i più rinomati segreti strategici per sfuggire all'implacabile assedio di tutte le sartine e di tutti i giovani di bottega improvvisamente chiamati ai fastigi dell'arte muta da una interna voce misteriosa; non solo, ma anche a quell'altro assedio più temibile assai, di tutti gli avvocati, medici, colonnelli, industriali, giureconsulti, deputati ai quali non mancano mai almeno dodici felicissimi momenti d'ozio per partorire altrettanti originalissimi soggetti cinematografici.

Si ha un bell'ordinare al portiere: « Non fate passare nessuno! ».

Di fronte a un visitatore che gli dice: « Io? Sono l'onorevole tal dei tali!... » che cosa volete che diventi mai il povero padron di casa? Non so dei portieri degli altri direttori, ma certo che per il mio, in simili casi, ordini dati da me con tutta la serietà di cui sono capace, diventavano... rumori senza conseguenza.

— Dopo tutto, — ebbe una volta il coraggio di rispondere quel portiere alle mie rimostranze: — Dopo tutto, di deputati, non c'è n'è mica tanti!

Gli parevan pochi, capite!

Cinquecentotto individui che potessero, quando loro paresse e piacesse, interrompere il mio lavoro con dei discorsi inutili...

Per fortuna, che anche le case cinematografiche se non sono proprio 508, poco ci corre; e poi c'è, bisogna riconoscerlo, un certo numero di deputati che, dolorosamente per le muse, non hanno il tempo materiale di dedicarsi a svaghi creativi, e ce n'è poi un certo altro numero di così profondamente

onesti, che crederebbero di defraudare addirittura il Parlamento sottraendogli una loro idea, sia pur cinematografica quanto si voglia.

Insomma, a farla corta i deputati avevano nella mia casa libero passo, perchè il portiere voleva così. E per questo l'onorevole Ipsilonne era diventato una specie di spettatore necessario di tutte le nostre giornate campali, quelle delle *messe in scena* spettacolose e, per conseguenza, dei nervi tesi.

Eppure io m'ero abituato a sentirmi vicino tintinnare la sua medaglietta e sventolare le sue falde, negli attimi silenziosi e commossi che precedevano il « Via! ».

Del resto, egli mostrava di capire assai bene il valore incalcolabile del suo silenzio in certi momenti. E io glie ne mostravo la mia riconoscenza lasciandolo chiacchierare a scena finita, quanto voleva, senza starlo a sentire.

Una volta ebbe una uscita che fu giudicata graziosissima. Era l'onomastico del proprietario. Si beveva sciampagna. L'onorevole Ipsilonne incominciò: « Egregi Colleghi!... ».

— Grazie dell'augurio, onorevole! — disse qualcuno.

E l'onorevole Ipsilonne che ce l'aveva pronta:

— Non si tratta di augurio! Siamo colleghi! Voi come produttori di silenzio, noi come produttori di chiacchiere teniamo alto il primato d'Italia nelle cinque parti del mondo!

Insomma, da due mesi che quest'uomo frequentava la mia casa, s'era creato attorno una certa atmosfera non so se di simpatia o d'abitudine, o forse di simpatica abitudine alla quale nemmeno io sapevo sottrarmi. Alla fin delle fini non c'erano tante donne? Ci poteva ben essere anche un uomo pubblico a passeggiarmi tra i piedi! E specialmente poi un nobiluomo come quello, faceto, educato, lavato, pettinato, profumato, nè troppo vecchio nè troppo giovane, galante ma con dignità, e sopratutto poi che non portava soggetti cinematografici in tasca...

Sicuro! A che servirebbe mentire? La verità è questa: prima di quella sera famosa io sarei stato pronto a giurare che quell'uomo non avesse soggetti cinematografici nè in tasca nè in corpo. Come crederlo capace di celare così lungamente ad un clinico della mia forza, la sua gravidanza? Eppure ce l'aveva.

E venne una disgraziata sera in cui me lo rivelò di colpo e con l'aria sicura e ilare di chi assapori la gioia di poter impartire agli uomini i beni ricevuti in copia da Dio.

— Non creda già che io voglia mettermi a far l'autore sul serio! — premise: — La mia nascita, la posizione non mi permetterebbero di trar guadagno da svaghi intellettuali come questi. No! Se a lei il mio soggetto piace, è suo. *Tout simplement!* Accetta?

— No! — dissi recisamente io, sperando di aver trovato un argomento decisivo: — Il principio della casa è che qualunque lavoro sia retribuito.

— Lotta contro il krumirismo! Troppo giusto! Ebbene: niente di male: si tratta di trovare *la forma!* Niente di più inerente al mio ruolo di uomo

politico, che trovare *la forma* per salvare i principi miei e quelli della casa. Me ne incarico io. *Maintenant ça va?* Allora le racconto, senz'altro.

— Come? — tentai di opporre io: — Non ha steso in carta il suo soggetto? Lo stenda onorevole! Lo stenda!... Creda che se non si stende...

— No! Non dica questo, mio egregio amico! Non dica questo! — esclamò l'onorevole: — Lei non mi conosce. Anzi, dirò meglio: lei non *ci* conosce! perchè siamo quasi tutti così noi deputati: guai se stendiamo la carta. Addio idee! Noi viviamo nella parola, nella parola parlata! nella parola cantata! nella parola pronta! nella parola urlata!... Ma nella parola scritta moriamo. I più grandi nemici nostri quali sono? Gli stenografi! egregio amico. Gli stenografi!... Ma lei non sarà già uno stenografo per me questa sera. Lei accoglierà nella delicata cera del suo disco cerebrale le mie immagini sonore e le trasformerà senz'altro in imagini fotografiche. Così. *Tout simplement!...* Perchè, veda, io, anche sul cinematografo, ho delle mie idee personali. Ecco: il cinematografo, secondo me, dovrebbe...

Io avevo bevuto due uova alla cocca a mezzogiorno, dritto sulla pedana del teatro di posa; erano le otto di sera!

Tutti, beati loro! erano andati a mangiare. Eravamo rimasti noi due soli in tutto lo stabilimento deserto. Già, dalla sottostante cucinetta del portiere veniva su per la finestra spalancata, con l'umida afa tiberina, un odoretto di soffritto da svenire... quando finalmente l'onorevole Ipsilonne, esposte le sue idee generali sul cinematografo, concluse: — E ora, a noi! Abbia la bontà di seguirmi con grande attenzione. Le racconto senz'altro. Va bene?

E pensare che queste stesse parole me le aveva dette un'ora prima! E io, proprio io, con la mia malaugurata obbiezione, m'ero tirato addosso un'ora di prolusione!

Questa volta mi guardai bene dall'obbiettare checchessia. Dissi quello che avrebbe detto il mio portiere:

— Si accomodi pure, onorevole.

E l'onorevole si accomodò.

E incominciò a discendere dalle sue labbra una storia dolorosissima e piacevolissima al tempo stesso. Intendo dire dolorosissima per il marito e piacevolissima per la moglie.

Quella ingrata fanciulla doveva tutto a quell'uomo maturo! Egli l'aveva tratta su generosamente da una pericolosa bassura materiale e morale (questo si doveva vedere nella *prima parte*) offrendole una parentela nobilissima, una intelligenza fervidissima, una affettuosità commoventissima, una posizione invidiatissima, una maturità piacentissima... insomma in quattro parole: tutto quello che presumibilmente avrebbe potuto offrire a una donna un uomo esattamente simile al nostro onorevole.

Io, col mio fiuto clinico, alle prime dodici parole, avevo già sentito puzzo di « caso intimo ». Puzzo che avrebbe certamente solleticati gli appetiti superiori dello studioso d'anime se non ci fosse stato quell'altro puzzo incomparabile che veniva su dalla cucina del portiere, e scombussolava tutto.

La *secona parte* sgorgava già abbondantemente dalla bocca commossa dell'onorevole, quando, di sotto, la mia vecchia portiera gridò:

— Telemaco! Li butto giù gli spaghetti?

La voce di Telemaco tonò di lontano:

— Sì, Gertrude.

Tutte le mie viscere ebbero un ferino sussulto.

— Vede? — esclamò l'onorevole: — vede che anche lei non può nascondere un brivido di raccapriccio al peccato di questa donna? Gli adultèri dei vostri teatri non dànno questo brivido, perchè sono adultèri di maniera, mio egregio amico! Non attingono la loro essenza generativa da quella grande imperitura fonte di verità che si chiama esperienza!

Qui l'onorevole capì d'aver detto un po' troppo e soggiunse: — Non le pare che.., un avvocato... e un avvocato gaté dalla nobiltà come me, debba possedere una notevole esperienza su questo argomento?

— Ne sono convintissimo, — dichiarai io, ingoiando saliva.

L'onorevole mi guardò negli occhi: vi lesse quello che parve a lui di leggervi. Poi sospirò. Poi diede una impercettibile scrollatina di spalle. Finalmente disse: — Riprendiamo.

E riprese.

Insomma non c'era rimedio: quella moglie aveva una specie di daltonismo; ogni uomo che vedeva le pareva il marito. Quando il marito arrivava allora capiva l'errore, e chiedeva perdono. Il marito possedeva una rivoltella carica, ma dopo averla terribilmente impugnata per qualche minuto la lasciava cadere... e perdonava. Indovinate un po' perchè? Perchè nel cadere in ginocchio quella moglie mostrava la nuca. E il marito proprio di quella nuca capiva di non poter fare a meno!...

Eravamo, miei cari lettori, al quarto di questi perdoni quando la voce della vecchia portinaia gridò:

— O Telemaco! Perchè me li hai fatti buttar giù, si nun venivi?

La voce di Telemaco impassibile ritonò di lontano:

— Condisci, Gertrude.

Tutte le mie viscere ebbero un altro ferino sussulto. Tutta l'anima mia ormai si trasformava in un solo sospiro: « Ah! poter essere Telemaco! ».

Eravamo, lettori miei, al quinto perdono quando il cervello mosso a pietà delle budella mi sussurrò un'idea mefistofelica: « Va tu a mangiare gli spaghetti di Telemaco ».

Da quel momento non fui più padrone di me.

Non vi saprei dire nemmen uno dei particolari del sesto perdono!

E anche l'onorevole dovette notare una certa distrazione, perchè mi domandò a un tratto:

— Ha ben capito come dovrebbe chiudersi questa *seconda parte?*

— Ho capito benissimo. Soltanto... — dissi io — se mi permette, onorevole... vorrei pregarla di aspettarmi qua dieci minuti soli... ho da dare certi ordini...

— No!... egregio amico! No! — esclamò con tutta l'enfasi possibile l'onorevole: — No! Se ella può dare questi ordini tra mezz'ora non mi costringa a interrompere. La terza parte è un'allegoria, un simbolo, un soffio di gran poesia tragica che sospingerà l'animo degli spettatori atterriti verso altitudini spirituali del tutto inesplorate dalla cinematografia odierna!

Fuori, nel gran silenzio odoroso e luccicante della sera lunare, la vecchia strillò sconsolatamente:

— O Telemaco! Ma proprio sempre così? Se potessimo mai magnà du spaghetti ammodo!

Allora io non potei far a meno di diventare quasi eloquente:

— Ecco un soffio di vera poesia, onorevole! Ecco una vera altezza spirituale inesplorata non soltanto dalla cinematografia ma anche forse da lei! Ecco un'esperienza che meriterebbe davvero d'esser raccontata perchè è maestra di vita! Qualunque poesia ella possa aver messa nella sua *terza parte* non sarà mai paragonabile, creda, alla poesia di questo invito che la mia portiera fa trecento sessantacinque sere all'anno, da forse trent'anni a questa parte al suo Telemaco, per godere una volta ancora, per godere una volta di più, la gioia indicibile che si rinnova eternamente come il sole, come la primavera: la gioia di sedere a tavola solo a solo con la persona amata, ripensando a una lunga vita sofferta e goduta insieme!... Che sarebbe infine, rinunziarci per una sera sola? Ma la signora Gertrude ha la sapienza dei secoli che le dice: « No. Non cedere al Diavolo neppur una briciola del gran dono che Dio t'ha fatto dandoti un compagno come Telemaco!... ». No. Guardi, onorevole, mi scusi... ma ripenso che ho proprio assoluto estremo bisogno di dar subito questi ordini... altrimenti... non capirei una parola della sua *terza parte!...* — E, senza aspettare risposta mi scaraventai giù per le scale.

Trovai Gertrude ancora sola.

Quali diaboliche parole le sussurrai all'orechio atterrito? Non so. Ma è certo che ella si dovette piegare alle mie voglie. L'adulterio fu consumato così prontamente che quando Telemaco arrivò, degli spaghetti c'era rimasto appena il colore nei piatti.

Si rise tanto di core che nessuno sentì sbattere il cancello.

Ma certo doveva avere sbattuto, perchè l'onorevole se n'era andato.

Su, aveva lasciato un biglietto dove lessi rabbrividendo: « Dimenticavo un piccolo rendez-vous delizioso. Seguiteremo domani! ».

ERCOLE LUIGI MORSELLI

# Recensioni

S. A. LUCIANI: *Il cinema e le arti* - Siena, Ticci 1942 - Un vol. in 16° di pag. 116 con ill. - L. 10.

Che la più grande simpatia di tutta la redazione di « Bianco e Nero » e la solidarietà per la sua coraggiosa posizione di assertore di alcuni principî estetici vadano a S. A. Luciani è ovvio: tutti sanno che ad ogni occasione che ce ne porgesse il destro noi abbiamo ricordato, senza parsimonia di aggettivi, l'attività del Luciani e la sua qualità di pioniere, tra i primissimi, nella considerazione del film come arte; che poi questo vecchio assertore del cinema come « antiteatro » (1928), questo musicologo proveniente dal futurismo (ha firmato con Casavola il manifesto « Le sintesi visive » — 1924) e dotato dall'indispensabile bagaglio filologico, allevasse camaleonti e addestrasse falchetti per la caccia e che sia stato e sia ancora oggi il creatore di alcune tra le più spiritose battute e famose canzonature del mondo dei commerciali e degli industriali del cinema, sono tutte cose che, il lettore ben lo capisce, non possono che entusiasmarci.

Non così quando il Luciani nell'anno di grazia 1942 pubblica — come egli ha fatto — riunendoli sotto il titolo « Il cinema e le arti » un gruppo di articoli che — amicizia vuol dire franchezza — sono una ripresa, e senza nuovi argomenti, delle prime posizioni dell'estetica cinematografica del 1911-13 del Luciani stesso e di Ricciotto Canudo. La letteratura cinematografica, i cataloghi pubblicati dal Nicoll (Film and Theatre — London, 1935) e da « Bianco e Nero » (a. IV, n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10; 1941) e i tremila saggi, che costituiscono la bibliografia tedesca sull'argomento, non hanno lasciato alcuna traccia sul pensiero del Luciani: ed è ben vero che egli afferma, con un certo vigore, l'artisticità del film (salvo poi a sostenere, come ha fatto recentemente su « Si gira » a. I, n. 3-4, aprile-maggio 1942, l'inferiorità del cinema rispetto alla letteratura e al teatro) ma lo fa con argomenti che, per essere assai facilmente confutabili, lungi dall'accreditare, svalutano la tesi.

Il primo dei saggi di questo volume, « Il cinema e le arti », partendo dalla distinzione delle manifestazioni estetiche nelle singole e particolari

espressioni, finisce con l'affermare che i vecchi limiti lessinghiani, già sforzati dal futurismo, non esistono più nel cinematografo. Ma quei limiti, come tutti sanno, non sono mai esistiti: e il cinematografo, a quanto pare, non ha ha avuto col Luciani neanche il merito di far sì che egli se ne accorgesse. E il valore del futurismo non sta tanto nel dinamismo, la compenetrazione dei piani, la simultaneità, o in simili tendenze, ma nelle singole opere, verbigrazia quelle di Umberto Boccioni. Infatti anche Luciani avverte nel saggio successivo « Teatro e cinema », che la rapidità dei mutamenti scenici e, in genere, il prevalere del movimento scenografico moderno nel teatro non fanno che creare fra teatro e cinema « una deplorevole confusione ». Ora, dal punto di vista estetico è del tutto indifferente che il teatro sia cinematografico o il cinematografo teatrale: si tratta di tendenze e non di principî critici. Noi che *tendenzialmente* siamo per il teatro arte figurativa (teatro liberato dall'ingombro dei testi e dalle insuperabili strettoie della interpretazione) siamo naturalmente anche per il cinematografico; ma questa nostra tendenza non giunge alla tendenziosità di farci negare possibilità diverse.

Più stupefacenti sono le affermazioni del saggio sul « Cinema e la pittura » dal quale risulta nientedimeno che quanto è « semplicemente suggerito dalla pittura si realizza solo con la proiezione cinematografica »: e si tratta naturalmente del movimento; affermazioni che — sul piano estetico — significano non valore o, per lo meno, minor valore della pittura rispetto al cinematografo. E non è chi non sappia che una scala di valori delle arti è un assurdo estetico.

Infine nei saggi su « La musica e il film », insieme al ricordo di qualche curioso tentativo di trasposizione visiva di brani musicali, l'A. propugna un cinematografo in cui le immagini nascano dalla musica: « è insomma dal mondo dei suoni che si deve salire al mondo delle immagini ». E ancora più stupendamente: « l'impiego della musica nel film normale deve costituire non l'elemento accessorio o decorativo, come accade di solito, bensì quello essenziale, nel senso che la musica dev'essere chiamata a risolvere i problemi fondamentali, tecnici ed estetici della rappresentazione cinematografica ».

Il libro conclude con un saggio su « I disegni animati nell'antichità » e, dopo aver affermato — c'era da giurarlo — il grande valore di Walt Disney, sostiene che quello delle immagini in movimento era un bisogno latente dell'umanità fin dai lontanissimi secoli: una verità questa che si avvantaggerebbe molto, per la sua dimostrazione, della conoscenza delle più recenti correnti della psicologia e che qui è data in forma di curiosità con la riproduzione di antiche xilografie e dei bassorilievi delle « *tavole iliache* ».

Il volume è pubblicato, con una certa cura, dall'editore Ticci di Siena nella collana « Problemi di estetica » nella quale è già apparso un saggio di Giulio Cogni: « Le forze segrete della musica ».

*u. b.*

## JAN KUCERA: *Kniha o filmu* (*Libro del cinema*) - Praga, Ed. Orbis, 1941.

Il cinema, quale prodotto dell'epoca attuale, penetra nelle classi più varie, nelle masse più vaste di ogni popolo. Possiamo constatare con soddisfazione che specialmente negli ultimi tempi si è cessato di guardare il cinema dall'alto, come da tanto tempo era divenuta normale abitudine di una certa classe pseudo intellettuale. La cinematografia non è più uno spettacolo di folle per il quale si poteva alzare le spalle con disprezzo.

Il fatto è abbastanza significativo e degno di riflessione: tale risultato non è stato raggiunto miracolosamente, nè il dono è caduto dal cielo, ma le attuali posizioni sono state raggiunte attraverso un sistematico e perseverante sforzo di numerosi studiosi, ormai specializzati, i quali, con la loro attività, realizzavano gradatamente ciò di cui vorremmo parlare: il livello culturale della cinematografia d'oggi. Certamente non esagero dicendo che specialmente la stampa ha il merito tanto dell'elevazione del livello medio del film, quanto del miglioramento dell'opinione pubblica e delle classi colte sul cinema.

Accanto alla stampa cinematografica ha il suo merito una vera e propria letteratura cinematografica, la cui bibliografia è ormai ricchissima ed annovera opere notevoli. Un nuovo contributo alla letteratura cèca ed internazionale è dato ora da un nuovo volume: « Il libro del cinema » (Kniha o filmu) di Jan Kucera. (*Ed. Orbis*, Praga 1941).

Jan Kucera, pubblicista cinematografico che redigeva la rubrica cinematografica del « Ceskè Slovo » e che nello stesso tempo è un cineasta apprezzato, adesso direttore del giornale cinematografico cèco per le realizzazioni documentaristiche « Aktualita » che corrisponde all'attività dell'Istituto Nazionale Luce italiano, era certamente già (per il suo lavoro fin'ora svolto) predestinato a scrivere un'opera di questo genere. La letteratura cinematografica cèca è stata così notevolmente arricchita da un'opera che si può dire vasta ed importante.

Abbiamo avuto sì la « Storia del Cinema » di Karel Smirz (1), però quest'opera, riguardava specialmente la storia tecnica, commentando l'evoluzione artistica solo superficialmente e lasciandone a parte tutta l'estetica. Da questo punto di vista il libro di Jan Kucera è la prima opera cèca di questo genere.

Di cosa voleva trattare l'autore? Egli afferma che del cinema, in generale, si sa ben poco e del suo vero linguaggio ancora pressochè sconosciuto; si conoscono le sorti di una qualsiasi stella, però non si sa quasi mai nulla sui risultati tecnici che si possono ottenere p. es. da un'inquadratura di due metri, impressionata con schermo speciale, con un soggetto che si muove in una certa illuminazione. Solo chi, ogni giorno e per lunghi anni è vissuto e vive nell'ambiente cinematografico, e conosce forse tutti i segreti della tecnica e delle inquadrature delle quali si occupa sempre, può affermare le sue capacità e può scrivere qualcosa sull'argomento.

---

(1) *Dejiny Filmu,* Ed. Druzstevni Práce - Praga, 1933.

D'altra parte l'autore ci dice che la difficoltà consiste, nel cercare le vie della creazione cinematografica che la congiungono con le altre forme di creazione artistica. È un faticoso lavoro di responsabilità che non si può evitare se non si vuole mettere il cinema fuori del tempo e dello spazio, fuori della realtà e della vita: « Cercavo di scoprire i legami amichevoli del cinema con il resto della creazione culturale. Con questo volevo conquistare la stima alla cinematografia la quale viene sempre considerata con miopia, arte di periferia, e volevo anche trovare quelle correnti vive che attraversano il corpo di ogni altra oppressione culturale.

Niente in questo mondo è isolato, tutto è organicamente unito nel tempo e nello spazio. Solamente da questa consapevolezza dell'unità e della conseguenza di questa parentela di sangue, si possono creare in ogni branca le qualità indipendenti che ostentano una vita individuale per dominare. Si, ogni opera domina il mondo, è sovrana; però se vogliamo capire la sua natura, ascoltare il battito del suo cuore e la profondità del suo respiro dobbiamo spesso andare nelle regioni delle altre creazioni e là trovare la traccia che ne illumina l'essenza.

Ecco una delle ragioni per le quali ho scritto il libro sul cinema. Altra ragione è che da noi manca un tale libro che parli direttamente dell'amore degli strumenti. Sulle cose cinematografiche si scrive troppo poco chiaramente, si usano le comparazioni che esagerano e non raggiungono lo scopo, si chiede dal cinema questo e quello, ma non si dice la causa, per la quale lo scopo non è stato raggiunto e si usa una terminologia poco precisa, il che motiva gli errori ».

Un altro quesito al quale si risponde di solito chiaramente è di carattere più comune; la scienza moderna è giunta a conoscere troppo bene, la relazione e l'impossibilità di separare il *tempo e lo spazio*. Questa cognizione è per molti un mistero e ad altri ancora non è entrata nel sangue. Concepire « tempo e spazio » nella loro organica relazione è secondo Kucera la supposizione per giudicare tutta l'attività creativa, ed è una delle più grandi riverazioni dell'epoca, sorprendente come lo sono le macchine elettriche e le nuove teorie economiche.

Questo punto di vista non riguarda solo il cinema ma ogni branca culturale; però questa veduta si può dimostrare meglio nel cinema, perchè il film, che si svolge nel tempo, con questo svolgimento crea l'immagine sullo schermo la cui vitalità dipende assolutamente dal contatto del tempo e dello spazio. La lunghezza dell'inquadratura che si può esprimere con la misura, è ugualmente valore di tempo.

Il libro di Kucera tratta primariamente della questione primordiale: « che cos'è il cinema »; segue il capitolo « che cosa succede durante la ripresa del film »; altri capitoli sul sonoro, sulla proiezione dell'opera cinematografica, sullo spazio cinematografico, sull'attore, le didascalie, il film documentario, le piccole forme drammatiche, l'evoluzione del pensare e sentire cinematografico completano il quadro. La conclusione forma il capitolo « Il cinema appartiene alle folle ».

Da quanto si è detto è chiaro che quest'opera può essere utile ai teorici ed ai pratici, al pubblico, ai cinedilettanti ed agli specializzati, perchè contiene quasi tutto ciò che si deve sapere sul film e i suoi complicati problemi artistici, tecnici e sociali.

L'autore non cita fonti che sostengono le sue tesi, come molti autori fanno, travisando il loro originale pensiero, con certi luoghi comuni determinati sia pure da significative teorie di predecessori.

Questo libro si ispira al principio che, nel secolo delle macchine, relativamente pochi e specialmente chi si occupa di cultura s'interessa della tecnica e delle sue possibilità. La nuova attività creativa, la radio ed in un certo senso anche il giornalismo, spuntano dalla tecnica. Bisogna accordarsi con essa quando non la si può dominare praticamente.

Il lato buono del libro è che si basa sulle qualità tecniche facilmente controllabili sulle quali è costruita tutta l'estetica cinematografica. Naturalmente data l'importanza e la vastità dell'argomento svolto e la relativa estensione del libro, non è stato possibile un maggior approfondimento di tutte le materie, che, pur trattando complessivamente tutti gli elementi dei vari problemi cinematografici, li sviluppa sufficientemente.

SVATOPLUK JEZEK

## *Archiv für Urheber-Film- und Theaterrecht.*

Il doppio quaderno dell'« Archiv für urheber-Film-Und Theaterrecht » (Archivio per il diritto d'autore, cinematografico e teatrale), è dedicato per intero all'Italia. In uno scritto introduttivo dovuto al Ministro Pavolini, viene espresso l'augurio, anzi la certezza, che questa pubblicazione avrà dei risultati fecondi per le due Nazioni.

Gli scritti raccolti nel doppio quaderno sono dovuti quasi esclusivamente ad autori italiani: il dottor Bentivoglio parla del diritto cinematografico nella nuova legge italiana sui diritti d'autore; l'avvocato Biamonti si occupa dei dischi da grammofono nella nuova legge italiana sui diritti d'autore; il professore Di Franco tratta del contenuto sociale del diritto d'autore nella nuova legge italiana; Amedeo Giannini espone l'elaborazione della nuova legge per quanto riguarda il diritto cinematografico; il dott. Möhring studia il nuovo diritto italiano per i dischi da grammofono; Gaetano Napolitano parla dell'attività delle autorità amministrative nel quadro della nuova legge sui diritti d'autore; il dott. Caselli, della base giuridica del diritto d'autore secondo la concezione italiana e tedesca; Nicola de Pirro, del diritto dell'artista pratico; il dott. Richter, del diritto d'autore e del diritto di lavoro; l'avv. De Sanctis, del campo di applicazione della nuova legge italiana sui diritti d'autore e infine il Con. Naz. Sangiorgi si occupa della Società Italiana degli Autori.

# Documenti

## IL RAPPORTO DELLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA

*Ecco il testo ufficiale del discorso pronunziato il 3 giugno dal Ministro della Cultura Popolare, al Rapporto della cinematografia italiana:*

Camerati, anche questa volta, nell'aprire il rapporto della cinematografia italiana, il nostro pensiero va innanzi tutto ai nostri Caduti. Il camerata Vezio Orazi, proseguendo nella sua tradizione di squadrista, ha immolato la sua giovane vita di fronte a quello stesso nemico comunista della nostra idea contro il quale combattè adolescente. Come Direttore Generale della Cinematografia italiana, egli lasciò fra noi un non obliato esempio di probità e di passione fascista. L'Istituto Luce, per parte sua, aggiunge al proprio albo d'onore i nomi del capitano Mario Anelli, prima medaglia d'oro della cinematografia fascista, e dell'aviere Bruno Razzanelli, caduti entrambi, durante quest'anno, nella loro duplice funzione di combattenti e di operatori. Con loro ricordiamo l'attore Mario Giannini, che anch'egli ha sacrificato in volo la propria vita al servizio della Patria in armi.

Rivolgiamo nel contempo un pensiero affettuoso agli altri camerati che in quest'anno hanno versato il loro sangue, feriti di guerra: il maresciallo Renato Didero e l'operatore Vitale Valvassori, dell'Istituto « Luce », l'operaio di Cinecittà Venanzio Simola, il camerata Flavio Tiberi dell'esercizio cinematografico; all'operaio di Cinecittà Ricciotti Bischi, disperso in Africa Orientale Italiana, nonchè ai 29 decorati al valor militare dell'Istituto Luce.

Mi sia consentito inoltre di rievocare due uomini, a vario titolo appartenenti alla grande famiglia del cinema italiano, che per altra causa ci hanna lasciati durante l'anno: il regista Corrado D'Errico e lo scrittore Delfino Cinelli.

Esattamente dodici mesi fa, il 3 giugno dell'anno XIX, ebbi il piacere di rivolgervi un discorso, in verità troppo lungo, ma che ebbe tuttavia qualche eco in quello che tra voi si usa chiamare, per antonomasia, l'ambiente. Furono enunciati e presi, allora, molti impegni: ho il piacere di rivelare che

sono stati tutti mantenuti. Furono date molte direttive: posso rendervi atto che che esse sono state integralmente comprese ed eseguite.

Sarebbe già stato un mezzo miracolo se ci fossimo contentati di sostare sulle posizioni raggiunte. Come sapete, erano e sono infatti molteplici gli ostacoli materiali al nostro lavoro. Deficienza di materie prime per la pellicola, per i costumi, per i nuovi impianti, difficoltà di produzione o di importazione del macchinario, restrizioni nel consumo dell'energia elettrica, precauzioni imposte dalle necessità belliche di sicurezza allorchè si gira in esterni, difficoltà dei trasporti, richiami militari. Nonostante tutto ciò, non solo non si è interrotta o rallentata l'attività, ma si è ottenuto, con sforzo assiduo, quello che può definirsi un anno fondamentale per le fortune della nostra cinematografia

Lasciate che per questi risultati io ringrazi i miei collaboratori più diretti: il camerata Monaco, Direttore Generale, che mi è stato di prezioso ausilio e a cui devo in gran parte se il bilancio che sto per esporvi è così lusinghiero; il camerata Freddi, che ha pienamente corrisposto alla fiducia in lui riposta quando gli furono affidati insieme, non già in cumulo di incarichi, ma in una necessaria ed esemplare convergenza di funzioni, questa Cinecittà, l'Enic e la Cines, che dal loro incontro è nata, così da costituire il modello di quegli organismi verticalmente integrati verso i quali vogliamo avviare la nostra industria; il camerata Fantechi, guida sagace e sensibile dell'Istituto Luce. Desidero, insieme con voi, rivolgere un grazie ai Ministeri che accanto a quello della Cultura Popolare più hanno operato a pro della cinematografia: le Finanze, gli Scambi e le Valute, le Corporazioni (e, con questo Dicastero, i dirigenti delle organizzazioni corporative e sindacali: mi piace sottolineare a questo proposito il passaggio degli attori cinematografici alla competenza della Confederazione dei Professionisti e degli artisti, riconoscimento della dignità e dell'importanza del loro lavoro), nonchè ai Ministeri militari, dell'Africa Italiana e al Partito, per l'ausilio più volte fornito per determinate pellicole. Infine al Ministero dell'Educazione Nazionale, per la proficua cooperazione in atto nel settore della cinematografia scolastica. Questa vasta collaborazione di Ministeri e di altri Enti che non cito ma che sono egualmente vivi nella nostra riconoscenza, dimostra il prestigio e la simpatia di cui ormai gode il nostro cinema in tutti gli ambienti della Nazione fascista. Queste espressioni di gratitudine non sarebbero complete se non rivolgessimo un elogio a tutti voi che mi ascoltate, agli elementi della cinematografia italiana presenti od assenti per ragioni di guerra o del loro lavoro.

Ma, prima di addentrarmi nei nostri argomenti tecnici, consentitemi di affermare che se tutto quanto sto per esporre si è raggiunto, noi lo dobbiamo, sì, al nostro comune sforzo: lo dobbiamo però, sopratutto, a chi questo sforzo ha reso possibile ed efficace: al Duce, il quale ha voluto che la cinematografia, arma di guerra, continuasse e intensificasse il suo sviluppo, pur mentre altre attività dovevano per necessità contingenti sospendersi e trasformarsi; al Duce,

che ci segue e ci ispira con una attenzione costante, noi dobbiamo attestare di sentirci consapevoli di questo duplice privilegio e d'esserne degni.

Un anno fondamentale, ho detto. Verifichiamo questa asserzione, settore per settore.

Dal punto di vista dell'esercizio e dell'affluenza di pubblico, continua fortissimo l'incremento. Per il '41 le previsioni che vi lessi nell'altro rapporto erano di 730 milioni d'incassi lordi: siamo andati in realtà a 906 milioni. È prevedibile che in questo anno supereremo di 300 milioni il miliardo. I dati del primo quadrimestre, infatti, raffrontati a quello corrispondente dell'anno scorso segnano un aumento del 50%. Aggiungo che, nonostante difficoltà di ogni genere, si sono aperte 258 nuove sale; si è migliorato e potenziato il complesso dei circuiti dell'Enic, con ottimi risultati finanziari nella gestione dell'ente. Per passare a cifre di importanza non finanziaria ma morale, aggiungerò che d'intesa col Partito e col Dopolavoro si sono realizzati nell'anno XIX 25.640 spettacoli per i fronti, le truppe e i feriti, con 12 milioni 777 mila 168 presenze.

Esportazione: se nel '40 si era a 19 milioni di vendite a prezzo fisso, nella stagione '41-42 siamo andati a 30 milioni 989 mila lire e l'ulteriore sfruttamento farà incassare altri 20 milioni in valuta estera. Per il '42-43 è previsto il raddoppio di tali cifre. Dall'amica Germania alla Spagna, così come in Romania, Ungheria, Slovacchia, Portogallo, Bulgaria, Croazia, Svizzera, Svezia, Danimarca, Olanda, Belgio, Turchia, nonchè nella Francia occupata e in quella non occupata, in tutte le nazioni europee abbiamo stipulato convenzioni o promossi accordi: in ciascun paese le nostre pellicole vengono annualmente acquistate in buon numero e con ritmo continuativo dalle migliori società locali di noleggio o da società italo-straniere appositamente costituite; ovunque la situazione lo abbia consigliato, si è preceduto al rilievo diretto o in compartecipazione di sale di spettacolo, di circuiti di noleggio e di stabilimenti di produzione; si sono moltiplicate, avviandole su un terreno di organica continuità, le iniziative per la produzione di film in collaborazione e in compartecipazione. È attraverso tutto ciò che si realizza la nuova Europa cinematografica: in essa l'Italia ha preso negli ultimi mesi l'importante posto che le compete. Va dato atto che il Cefi, organismo di concentrazione, ha dato felici risultati. Non posso lasciare questo argomento senza sottolineare il successo sempre più vivo del nostro film su tutti i mercati europei. La realtà di una nuova cinematografia italiana non è soltanto quella che noi affermiamo e conosciamo all'interno, essa è ormai di comune riconoscimento per parte del pubblico e della critica del continente. Se passiamo spesso ai nostri giornali liberi e positivi giudizi della critica estera sulle nostre pellicole, non è perchè di questi giudizi abbia bisogno il grande pubblico, il quale conosce ed ama la nostra cinematografia, ma perchè ne ha forse bisogno quello che potrebbe definirsi il piccolo pubblico, piccolo di numero e sopratutto di mentalità, in quanto neccesita ancora delle conferme estere per dare credito ai valori di casa.

Per l'ampliamento degli stabilimenti si è fatto quello che la guerra consentiva: ma si è fatto poco. A Cinecittà, come avete visto, si è iniziata la costruzione di tre nuovi teatri; altri due sono in costruzione alla Farnesina e due alla Fert. Tre studi provvisori si sono costruiti in una località di Roma, mentre si è data autorizzazione per nuovi impianti al Quadraro. Anche Tirrenia e Torino hanno completato la loro attrezzatura. Dal 1° giugno '41 ad oggi, per la prima volta nella storia della cinematografia italiana tutti i teatri di posa sono stati occupati ininterrottamente. Dall'essere una industria stagionale, la nostra cinematografia è passata ad essere una industria a ciclo continuo. Rileverò anche, in argomento, la bella solidità raggiunta dal bilancio di Cinecittà, che resta non soltanto il nostro massimo organismo in Italia ma anche in Europa.

Dal 1° giugno '40 al 31 maggio '41 era stata iniziata — per quanto riguarda il volume della produzione — la lavorazione di 82 film. Dal 1° giugno 1941 al 31 maggio 1942 ha avuto inizio la lavorazione di 106 film; nello stesso periodo sono stati approvati in censura ed editi 85 film; attualmente sono 25 le pellicole al montaggio e 30 quelle in lavorazione. Se poi ci si riferisca non solo al numero dei film prodotti ma al volume della produzione intesa come somma di capitale investito e di periodi di tempo necessari alla lavorazione, l'incremento appare ancore più sensibile, anche tenendo conto degli aumentati costi. Se nel '40 sono stati investiti nella produzione 200 milioni di lire, e solo per 26 film si è superato il costo di due milioni, dal 1° giugno '41 al 31 maggio '42 gli investimenti complessivi sono saliti a 350 milioni e 108 mila dei film ha superato il costo di due milioni.

Altro punto di decisiva importanza, per lo sviluppo della produzione nazionale, è stato costituito dal complesso delle nuove previdenze governative. Eccone il riepilogo. Col decreto legge del 19 luglio il fondo di dotazione della Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro (e saluto qui il camerata D'Agostino che è in qualche modo venuto a far parte della famiglia cinematografica italiana) è stato aumentato di 60 milioni come preannunziati nell'altro rapporto. Con lo stesso decreto legge sono stati altresì autorizzati il Consorzio per sovvenzioni sui fondi industriali a compiere anticipazioni per la produzione cinematografica, e l'Istituto mobiliare italiano a compiere operazioni di funzionamento per la costruzione di impianti industriali: è previsto lo stanziamento di un fondo di 100 milioni di lire. In sostanza, il credito messo a disposizione della produzione si è accresciuto nell'annata di 160 milioni. Con la legge del 17 agosto '41 sono stati apportati i seguenti perfezionamenti alla legge del '39: 1) proroga di cinque anni del termine di applicazione della legge 1939; per tanto il regime dei premi governativi, che in un primo tempo risultava applicato soltanto alle pellicole presentate in prima visione entro il 30 giugno 1943 è stato esteso a tutte le pellicole nazionali che verranno presentate al pubblico entro il 30

giugno 1948; 2) computo degli incassi del quarto anno di sfruttamento di ciascuna pellicola nazionale ai fini della determinazione dei premi governativi, per i quali, in base alle precedenti disposizioni, venivano presi in considerazione soltanto i primi tre anni di sfruttamento; 3) istituzione di un premio aggiuntivo pari al 15% dell'incasso lordo per la quota di incassi compresa tra sei e dieci milioni di lire (provvedimento inteso a facilitare la realizzazione di film di punta, di alto costo); 4) aumento da 3 milioni a 4 milioni 500 mila lire dell'importo del fondo annuale per premi speciali a favore di pellicole aventi particolari qualità etiche e pregi artistici di concezione e di esecuzione. Infine, ricorderò il disegno di legge che estende le provvidenze a favore della cinematografia nazionale anche alle pellicole prodotte da ditte italiane, direttamente o in compartecipazionee con case estere, in stabilimenti fuori del territorio del regno. È questo disegno di legge, di originale concezione che, unitamente ad altre misure di carattere politico e finanziario che non è qui il caso di illustrare, ci ha permesso quella espansione produttiva oltre i confini, alla quale ho dianzi accennato. Con l'insieme di questi provvedimenti legislativi può considerarsi chiusa la prima fase dell'ordinamento inerente all'intervento statale per il potenziamento della produzione cinematografica: si provvederà, con l'emanazione di un testo unico, al coordinamento dei provvedimenti stessi i quali hanno ormai assunto carattere di stabilità e non richiederanno pertanto per un lungo periodo di tempo — almeno fino al '48 — ulteriori aggiunte o rilevanti modifiche.

Concentrazione industriale: ricorderete che anche questa direttiva ebbi ad enunciare nell'altro rapporto. Ed anche questa direttiva è stata integralmente seguita. Fatto l'inventario, ci siamo trovati dinanzi a molte più ditte di quelle che noi stessi avessimo computate. Erano ben 110. Con apposito provvedimento legislativo è stato istituito l'elenco delle Case autorizzate alla produzione di film spettacolari ammessi al godimento delle provvidenze finanziarie ministeriali. Attraverso il lavoro di una commissione che presiedo e in cui mi avvalgo sopratutto della collaborazione dei rappresentanti delle organizzazioni sindacali, il numero dei produttori autorizzati è stato ridotto da 110 a 38. Questi a loro volta si raggruppano intorno a 16 organizzazioni nazionali di produzione e noleggio le quali costituiscono i 16 pilastri su cui — esclusivamente — ci proponiamo di sviluppare la cinematografia italiana.

Dal punto di vista delle qualità, il progresso è incontestabilmente continuato. Credo di poter affermare che la manifestazione veneziana di quest'anno costituirà una definitiva consacrazione del livello qualitativo raggiunto dal nostro film. Ricorderete che l'altr'anno feci appello ai produttori perchè aprissero o almeno socchiudessero le porte alle nuove energie: necessarie tanto per la quantità dei film, che per la qualità. Bisogna dire che i produttori non hanno inteso a sordo. Ci troviamo di fronte a ben 25 registi che hanno debuttato nella annata o stanno per debuttare. Sui dodici nuovi che hanno diretto film già in circolazione, si può dire che soltanto per tre l'esperimento è stato

negativo, mentre gli altri hanno dimostrato buone e in qualche caso ottime doti. È stato inoltre importante l'afflusso di nuove forze — tratte in genere dai ranghi della buona letteratura — nel campo degli autori ed elaboratori di soggetti e sceneggiature, campo nel quale si è cominciata così ad attenuare una più ampia, se non ancora sufficiente, distribuzione di lavoro. Nuovi elementi sono stati altresì ammessi fra gli attori, specie nei ruoli femminili (per i ruoli maschili, sono ovvie le difficoltà inerenti allo stato di guerra). Un contributo notevole è venuto anche quest'anno dal Centro Sperimentale. Sono stati ammessi ai corsi biennali 48 allievi; tenuti presso il Centro, d'accordo con la G.I.L., tre corsi speciali per allievi operatori, allievi fotografi, operatori da ripresa a passo ridotto. Si è iniziato il funzionamento della Sezione di avviamento. Al Centro è stato conferito un definitivo assestamento giuridico e di bilancio, mentre è in corso un ulteriore potenziamento nelle attrezzature tecniche. Il Centro sta per accogliere, ad iniziativa della rivista « Cinema », un museo della cinematografia. La cineteca, che da più parti è richiesta, esiste già presso il Centro: cureremo che conservi un'ampia scelta dei film italiani e che integri la collezione di quelli esteri.

La direttiva per i film politici e di guerra è stata anch'essa largamente seguita: la cinematografia italiana ha dato prova della sua sensibilità e della sua aderenza al momento storico. L'apposito comitato ministeriale ha esaminato 70 soggetti, approvandone 22; sono stati presentati tre film di guerra e tre con carattere di propaganda politica; risultano ultimati o in corso di lavorazione altri sei film di guerra e cinque di propaganda politica, in corso di preparazione sono sei film di guerra e numerosi di propaganda, fra i quali ultimi tre in collaborazione con la cinematografia romena. Quando i film di guerra sono ben realizzati — e questo è il caso di quelli fin qui prodotti — essi raggiungono in assoluto i maggiori risultati anche finanziari nei riguardi di tutti gli altri film sia italiani che esteri, il che fornisce anche un prezioso dato indicativo nei riguardi dello spirito pubblco.

Nel settore dei documentari i provvedimenti a suo tempo annunziati hanno avuto piena attuazione: l'obbligatorietà della proiezione delle pellicole documentarie e culturali, la abolizione del doppio programma, a partire dal 1° gennaio '42, la disciplina della produzione dei documentari (affidata per il 70% all'Istituto L.U.C.E. e per il 30% a ditte specializzate). La produzione nel '42 salirà a circa 110 documentari. È stato stanziato un fondo annuo per la concessione di premi a favore di questi produttori. È in corso anche l'attuazione di interessanti iniziative per altri complementi di spettacolo: si sta colmando ad esempio la lacuna dei disegni animati a colori.

L'Istituto « Luce » ha continuato con ritmo accellerato il suo progressivo sviluppo. Per la lavorazione nel 1941 sono stati infatti impiegati dall'Istituto 9 milioni 615 mila 154 metri di pellicola negativa e positiva in confronto a 6 milioni 440 mila 227 metri impiegati nel 1940. Sono stati editi complessi-

vamente numero 104 giornali in ragione di due edizioni settimanali. I metraggi degli avvenimenti girati sono stati di metri 144 mila 296 contro metri 116 mila 685 girati nel 1940. Il numero medio delle copie stampate per ogni Giornale è stato di 178 contro 68 del 1940. Dei Giornali editi durante l'anno sono state curate numero 560 versioni in lingua estera per un totale di numero 1715 copie per metri 591.359. Hanno atteso alle riprese cinematografiche di guerra circa 60 tecnici dislocati nelle varie zone di operazione.

Nel settore di noleggio, si è provveduto alla modifica del contratto tipo, in virtù di che, a partire dal 1° settembre, tutti i programmi delle sale di categoria extra, prima e seconda, nonchè i programmi dell'80% delle sale di terza categoria, saranno noleggiati esclusivamente a percentuale, per una più equa ripartizione dei proventi tra esercenti, noleggiatori e produttori, e per facilitare la selezione della produzione, assicurando proventi proporzionati all'effettivo successo di ciascun film. La importazione, con il controllo dell'E-naipe, è stata sempre meglio disciplinata, sia allo scopo di evitare la concorrenza all'estero nell'acquisto, sia per una equa ripartizione dei film esteri tra le varie case italiane di produzione e noleggio. Per la prossima stagione viene introdotto il contingentamento nella distribuzione, nel senso che il numero dei film esteri distribuiti da ciascuna azienda sia strettamente proporzionato al numero dei film italiani in distribuzione nello stesso periodo. Il volume delle importazioni ha subito un ulteriore benefica contrazione. Nell'annata sono state presentate al pubblico soltanto 150 pellicole estere che hanno richiesto esportazioni in divise per soli 10 milioni di lire.

Un ultimo settore — e ho finito, per quanto riguarda il bilancio consuntivo — in cui si è positivamente costruito è quello del passo ridotto. L'Istituto « Luce » ha finito di attrezzare i suoi reparti atti alla trasformazione a passo ridotto delle pellicole a passo normale. È ormai a punto la produzione dei proiettori. Sono stati adottati tutti i provvedimenti legislativi o amministrativi necessari per una vasta diffusione di sale di proiezione a passo ridotto. Attraverso la macchina a 16 mm., che può situarsi anche in sale modeste e adattate, in tutti quei borghi o rioni in cui il cinema non sia ancora giunto, contiamo di ampliare notevolmente il mercato interno e di superare in parte le difficoltà che lo stato di guerra frappone dall'ampliarsi delle nostre reti di esercizio. Anche i problemi del passo ridotto inteso come produzione di apposite pellicole, vivaio di nuove forze in un sano dilettantismo, diffusione di proiettori nelle case private, ecc. verranno attentamente curati, ma per una loro totale e ampia soluzione credo che dovremo attendere la fine della guerra.

Possiamo ora trarre alcune conclusioni da quanto sono venuto esponendo e vedere insieme quali possano essere le direttive per il nostro lavoro nel nuovo anno cinematografico che si inizia.

1. — Le cifre che vi ho dato in principio sono soddisfacenti; possono anche qualificarsi esaltanti; non devono in alcun modo agire come ubriacanti. L'altro anno riuscì opportuna una iniezione di fiducia e di ottimismo al cinema italiano, che durante il primo inverno di guerra, anche per la scarsa

occupazione di stabilimenti, aveva dato qualche segno di incertezza. Quest'anno, dato che il vento gonfia propizio e continuo le vele della nostra navicella, occorre invece attenersi ad un assoluto realismo. Se per metà i successi che si sono consegiuti sono dovuti alla bontà del prodotto, al vostro lavoro, alle provvidenze del Governo fascista, e via via, un'altra metà si è ottenuta per condizioni contingenti, le quali con la guerra verranno a cessare: mancanza di altri svaghi, abbondanza di moneta circolante, grande diminuzione di concorrenza all'interno e spesso anche all'estero. Queste condizioni di fatto vanno tenute ben presenti, se non si vuole — come non vogliamo — che quando esse verranno a cessare l'industria cinematografica italiana compia una seconda volta l'amara esperienza dell'altra guerra e dell'altro dopo guerra. Niente inflazione, camerati. La riduzione del 20% che si è introdotta recentemente sul prezzo dei biglietti d'ingresso non vuole essere soltanto una misura estiva, nè deve essere vista unicamente nel quadro dell'esercizio: vuole essere un segno indicativo, preciso. Non solo la cinematografia italiana non vuole essere una avanguardia e una vetrina di inflazione, ma vuole essere essa stessa un reagente a questo fenomeno. Anche come uomini di cinematografo, oltre che come cittadini, noi abbiamo un preciso e diretto interesse a che la lira conservi intero il suo valore. La lira è la base delle fortune della cinematografia italiana e la cinematografia contribuirà alla sua difesa. Ci sarà evidentemente qualche scossa, ma è bene che questa scossa avvenga subito e in proporzioni modeste piuttosto che dopo e in proporzioni catastrofiche. Ciò premesso, vi dichiaro che il Ministero, in collaborazione con le organizzazioni sindacali, ha già intrapreso un'azione rigorosa in materia di paghe e in genere di costi di produzone. Ciò sarà fatto senza, evidentemente, togliere di bocca il pane a nessuno, ma temperando le eccessive pretese di alcuni o di molti, siano essi fra i principali nostri interpreti, registi o tecnici, o appartengano ad altre e più vaste categorie cinematografiche, ciascuna delle quali tende a livelli di retribuzione che non risultano sostenibili e che porterebbero in breve tempo l'edificio che stiamo costruendo con tanta fatica e con tanta fortuna a uno stato fragile e precario come quello dei castelli che si vedono eretti tra uno studio e l'altro di Cinecittà. Viene stabilito un limite individuale ai compensi, per ogni pellicola o per ogni ciclo annuale di attività. Viene inoltre stabilito un limite massimo per gli appartenenti a determinate categorie di collaboratori. Altrettanto dicasi per le varie voci nelle spese generali delle società. Mentre ci adopreremo per contenere o per far discendere tutti gli altri elementi di costo della produzione, esigeremo il rispetto dei limiti che che ho detto in sede di esame preventivo dei piani tecnici e finanziari dei vari film per il nulla osta di lavorazione previsto dalla legge. Il bilancio di ciascun film deve essere qualcosa di chiaro e preciso, senza voci nascoste e con una equa proporzione fra i vari elementi che lo compongono. Se necessario, riporteremo drasticamente alla salute il bilancio di ciascuna pellicola per riportare alla salute il complesso della cinematografia nazionale. Non bisogna confondere, con la salute, l'idropisia. Ho parlato infatti di molti milioni e anche di miliardi, ma scendendo all'analisi si osserva che tuttora la produ-

zione non ha quasi mai quel margine di continuativo guadagno che valga ad assicurarne le sorti nei quinquenni e nei decenni. Senza vero sacrificio per voi, e col sacrificio soltanto di talune ambizioni sproporzionate, noi verremo in sostanza ad assicurarvi nel tempo il lavoro e, ogni volta che sia possibile, un margine di legittima larghezza.

2. — Si proseguirà sulla via della concentrazione industriale. Già in questi giorni alcuni dei 16 raggruppamenti cominciano ad accostarsi per ulteriori addizioni di attività. I nuovi capitali che tendono ad affluire al cinema saranno il più possibile convogliati verso le industrie esistenti. Lo stesso si dica per le iniziative artistiche meritevoli. Se nell'esame e nel vaglio delle attività esistenti si è tenuto conto delle benemerenze passate e di altri elementi oltre che di quelli della capacità finanziaria ed organizzativa, è chiaro che per le nuove imprese che si presentassero, poichè ci si dovrebbe riferire soltanto a tale capacità, le esigenze sarebbero molto maggiori. Non vogliamo, in conclusione, che il polverio delle iniziative cacciato dalla porta rientri dalla finestra. Dai 16 raggruppamenti, la cui stabilità vigileremo con tutte le nostre forze, devono derivare interi i benefici che ci ripromettiamo, fra cui, in primo luogo, il coordinamento dei programmi di produzione e l'organizzazione stabile dei servizi artistici e tecnici.

3. — Insieme col progresso qualitativo della produzione, diventeremo, logicamente, progressivamente intransigenti nel ridurre l'inevitabile margine deteriore. C'è ancora troppa fretta in qualche zona del cinema italiano. Occorre maggiore tempestività nelle iniziative, maggiore severità nel preparare i programmi. Saremo più severi nell'applicazione della legge che può bandire da determinati ordini di sale le pellicole meno riuscite e sopratutto saremo severi nel negare un crisma di esportabilità a quei film che possono compromettere all'estero il successo sempre più netto della nostra cinematografia. Inoltre, se a un regista è permesso di sbagliare una volta, e anche due, o tre, a un certo punto bisogna pure affermare che un passato di esperimenti falliti non costituisce un diritto al lavoro. O almeno, a questo lavoro.

4. — L'altro anno si parlò di quota 140. E si dirà che essa non è stata raggiunta (per quanto, è bene notare, la metà dei 140 film all'anno fu designata come da raggiungersi in un biennio). Ora mi preme chiarire che la cifra aveva evidentemente un valore del tutto indicativo. Era necessario, questo sì, che la produzione italiana raddoppiasse il suo volume complessivo: per l'alimentazione del mercato interno e per l'esportazione. È evidente, però che quando per un film si impiega il doppio del capitale nonchè del tempo di preparazione e di occupazione degli stabilimenti, e questo film ha un doppio successo di programmazione rispetto ad un altro, è, in certo senso, come se si fossero prodotti due film. Sotto questo profilo si può affermare che il volume della produzione è già raddopiato, tanto come importanza di capitale che come capacità di tenere occupati gli stabilimenti di posa e gli schermi delle sale. Nella stagione che si inizia la direttiva non può, dunque, essere

tanto quella di continuare ad aumentare il numero dei film, quanto quella di dedicare a una produzione tenuta sul livello numerico attuale, maggiori capitali, maggiori cure artistiche, maggiori energie organizzative.

5. — Dei film in costume e dei film moderni, e della loro reciproca proporzione, si parlò nell'altro rapporto. I termini della quistione si sono però un poco spostati. È necessario limitare i film in costume perchè è necessario fare economia di « punti ». Le industrie tessili non possono infatti continuare a darci i costumi per i film storici alla cadenza odierna. Un altro elemento che deve agire nello stesso senso è dato dal succeso del nostro film sul mercato europeo, successo che è naturalmente superiore per i film d'oggi, coi vestiti con la mentalità di questa epoca. È da sfatare la leggenda che una maggiore severità di censura preventiva impedisca la realizzazione di pellicole sulla vita d'oggi. Fra i progetti di tali pellicole, si possono contare sulle dita di una mano sola, quelli che la censura ha bocciato per ragioni morali o politiche. Si tratta in realtà di scrupoli eccessivi o più spesso di alibi suggeriti dalla pigrizia per parte di autori o di produttori.

6. — Il « colore » costituisce una lacuna nella nostra produzione. Se le industrie che attualmente studiano questo problema, oramai da molto tempo, non ci daranno nell'immediato futuro precise assicurazioni e prove di saperlo risolvere, ci riserviamo di mettere in concorrenza altre forze che portino all'applicazione industriale di alcuni tra i numerosi ed eccellenti brevetti che l'ingegno inventivo italiano ha prodotto.

Chiudendo, constato che nell'anno scorso la consegna era quella di fare su tutti i settori un forte e decisivo balzo in avanti — e questo balzo è stato compiuto, come ritengo di avere documentato —, quest'anno la consegna è piuttosto quella di consolidare e perfezionare in ogni senso le posizioni raggiunte.

Verso i camerati combattenti prendemmo un impegno preciso: di essere, per quel che potevamo, cioè nel nostro lavoro, degni del loro esempio. Ho coscienza di poter dire che questo impegno è stato mantenuto.

Sta per terminare il secondo anno della nostra guerra, che trova in Marmarica, in Russia, sui mari, nei cieli le nostre truppe — agli ordini del Duce — impegnate con eroismo che rifulge sempre più luminoso nella coscienza del popolo italiano, nel riconoscimento degli alleati e degli stessi avversari. Possano i combattenti, in tutti gli episodi che li impegnano e li impegneranno, cogliere altrettante vittorie. E siano altrettanti gradini verso quella Vittoria finale che è nella nostra fede, nella nostra volontà, nella nostra certezza.

## ACCORDI CINEMATOGRAFICI INTERNAZIONALI

La Delegazione Italiana, composta dal Direttore Generale per la Cinematografia, il Presidente di Cinecittà, il Vice Direttore del C.E.F.I. ed i funzionari dei Ministeri della Cultura Popolare e degli Scambi e Valute, nella recente visita in Germania, Ungheria e Romania ha concluso una serie di ac-

cordi che regolano ogni forma di rapporto cinematografico dell'Italia con questi tre Paesi.

Di grande rilievo e importanza è il testo dell'accordo stipulato con i rappresentanti della Germania che regola l'intera materia dei rapporti cinematografici per la stagione 1942-43.

È stata stabilita l'esportazione di venti pellicole italiane che verranno presentate in prima visione nelle principali città germaniche a mezzo della DIFU; altre sette verranno presentate pure in prima visione dalla nuova organizzazione di noleggio UFA.

L'accordo regola altresì le condizioni contrattuali per lo sfruttamento dei film italiani in Germania nonchè i pagamenti dei proventi che verranno effettuati direttamente ai produttori.

Relativamente poi alle importazioni di film tedeschi in Italia è stato stabilito che un contingente di dieci film verrà affidato alle nostre principali Case di noleggio, e che il resto sarà distribuito da una costituenda Società avente carattere analogo alla DIFU.

Tutti questi accordi vengono ad integrare quelli precedentemente stipulati, che riflettono i più diversi aspetti della produzione cinematografica, e che hanno reso possibile anche una vasta produzione italo-tedesca in compartecipazione.

In Romania, la Delegazione italiana ha svolto delle trattative dirette con il Ministero della Propaganda Rumeno ed ha concluso una convenzione generale che riflette tutto l'andamento degli scambi cinematografici fra l'Italia e Romania e che assicura ai film italiani colà esportati il più ampio e redditizio sfruttamento. Si è addivenuto inoltre ad un accordo particolare che prevede una stretta collaborazione produttiva italo-rumena impostata sui seguenti punti:

*a)* La costituzione di una società di cui faranno parte a parità di condizioni Cinecittà e l'Officina National Cinematografic per la costruzione di di alcuni teatri di posa a Bucarest.

*b)* La costituzione di una Società di produzione noleggio ed esercizio che sarà composta in parti eguali dalla industria italiana e da quella romena.

Da parte italiana entreranno nella Società l'ENIC, la Cines ed alcune aziende private. Detta società prenderà in affitto i teatri di Bucarest e produrrà film in romeno ed in doppia versione; la società distribuirà altresì i film di sua produzione ed altri film importati dall'Italia.

L'accordo ha già avuto una pratica esecuzione in quanto a Cinecittà si sono già sono già iniziate le riprese di « Odessa » film di propaganda italo-romena i cui esterni verranno girati in Romania; un altro film dello stesso carattere è attualmente in preparazione.

In Ungheria la Delegazione italiana ha condotto analoghe trattative che si sono concluse con un accordo di carattere generale che assicura la più proficua collaborazione fra i due paesi. Una precisa convenzione regola ogni rap-

porto di scambio e di produzione in partecipazione sul piede di assoluta reciprocità di interessi.

La convenzione procede inoltre dei successivi e più stretti accordi che varranno a cementare la tradizionale amiciazia culturale fra l'Italia ed Ungheria.

In tutto il corso del suo viaggio la Delegazione ha potuto constatare la diffusione raggiunta dal film italiano nei Paesi amici.

In Romania l'esportazione è salita nell'ultimo anno da 30 a 90 film e la media di acquisto è salita a 150.000 lire a film.

In Ungheria l'esportazione italiana è salita da 12 a 50 film per stagione.

Recentemente hanno ottenuto a Budapest un grande successo di critica e di pubblico *La Nave Bianca* e *La Cena delle Beffe.*

Questi accordi, preannunciati dal Ministero della Cultura Popolare nel Rapporto tenuto a Cinecittà, e conclusi seguendo le direttive da lui impartite, completano il quadro della regolamentazione dei rapporti cinematografici fra l'Italia e i Paesi amici, in quanto seguono gli accordi già conclusi con Spagna e Croazia e gli altri relativi all'attività cinematografica italiana in Belgio e Francia.

# Rassegna della stampa

## LA PROTEZIONE DELLE OPERE CINEMATOGRAFICHE

1. — Giova premettere che, per quanto concerne le opere cinematografiche, l'Italia è legata dalle disposizioni dell'art. 14 della convenzione di Berna, le quali dispongono;

1) che gli autori di opere letterarie, scientifiche o artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione, l'adattamento e la presentazione pubblica delle loro opere a mezzo della cinematografia o altro procedimento analogo;

2) che le produzioni cinematografiche sono protette come le opere letterarie od artistiche, quando l'autore abbia dato all'opera un *carattere originale*. Se manca tale carattere, la produzione cinematografica gode della protezione delle opere fotografiche;

3) che, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera riprodotta o adattata, l'opera cinematografica è protetta come un'opera originale.

Queste norme risalgono ancora al testo di Berlino del 1908, quando coè la cinematografia era all'infanzia, ma nella conferenza di Roma del 1928 non fu possibile intendersi sulle numerose modifiche proposte molte delle quali sono state infatti presentate per la conferenza di revisione, che doveva tenersi a Bruxelles nel 1936 (1).

***

2. — Il T. U. del 1882, data l'epoca in cui fu emanata la legislazione in esso compresa, non parla della cinematografia. Se ne occupa invece il D. L. del 1925, emanato quando il film muto aveva già ceduto il posto a quello sonoro, cioè nel pieno sviluppo tecnico della cinematografia.

Dopo di aver comprese fra le opere artistiche anche quelle cinematografiche (cpv. art. 1) il D. L. del 1925 dichiara che la facoltà di rappresentare comprende la proiezione per mezzo della cinematografia o di altri procedimenti analoghi (1° comma art. 9) e dispone che, salvo patto in contrario, il diritto di autore sopra un'opera cinematografica si regola nel modo seguente: il diritto spetta per metà all'autore del libretto e per metà all'autore della pellicola cinematografica.

---

(1) Cfr., per le discussioni alla conferenza di Roma, il mio volume *La convenzione di Berna sulla proprietà letteraria*, Roma, 1933, p. 289 segg., e per taluni problemi di revisione DE SANCTIS: *La tutela delle opere cinematografiche nella convenzione internazionale di Berna*, nella riv. « Il diritto d'autore », 1932, fasc. IV, oltre alle trattazioni di carattere generale. Una larga bibliografia italiana e straniera è data dal DE SANCTIS in append. al suo studio *Il nuovo diritto d'autore cinematografico*, nella riv. « Il diritto d'autore », 1941, pagg. 272-276.

Quando si tratta di opera cinematografica, alla composizione della quale abbia partecipato un musicista con musica originale scritta espressamente, il diritto d'autore spetta in parti uguali all'autore del libretto, all'autore della musica ed all'autore della pellicola (art. 20).

Salvo patto contrario l'autore della pellicola cinematografica ha facoltà di proiettarla, anche senza il consenso dell'autore del libretto e, quando si tratti di musica originale scritta espressamente, dal musicista, fermi restando i diritti della comunione; l'autore del libretto ha facoltà esclusiva di pubblicarlo separatamente e trarne un'opera letteraria o artistica di un'altra specie; il musicista ha facoltà esclusiva di pubblicare e di eseguire separatamente la musica (articolo 21).

Appena la legge fu pubblicata parve che avesse soddisfacentemente risolti i problemi. Ma ben presto le critiche si svilupparono e divennero acute. Si oppose che si era dato all'autore del libretto una parte sproporzionata al suo apporto all'opera cinematografica, in quanto il canovaccio preparato dall'autore è soltanto una traccia senza tecnica e senza vita. La tecnica e la vita la dà chi realizza il film, cioè il regista. Inoltre la legge parla di autore della pellicola. Ma chi è l'autore della pellicola? Il regista che la realizza o il produttore? Il regista ha certo una parte importante nella produzione del film, ma questo ha bisogno del sussidio di svariati tecnici ed artisti per essere prodotto, e quindi, in definitiva, conviene che autore della pellicola sia considerato chi la produce. Si spostava cioè il diritto d'autore verso l'industriale, in quanto, in definitiva, si assommava in lui quel complesso di attività che concorre a creare un film. Ma, si opponeva ancora, con queste soluzioni si viene a svuotare l'importanza di colui che la legge vuol proteggere, ossia l'autore della trama, colui che crea il soggetto, mentre gli altri sono gli interpreti della sua creazione. A questa visione del problema si opponeva però che essa è astratta e non risponde in alcun modo alla realtà. La trama dell'autore è uno spunto per il regista. Egli la realizza con altri occhi che quelli dell'autore. Taglia, muta, capovolge, rifà, cioè ricrea l'opera, la desume e la vivifica da un informe abbozzo. Tuttociò la legge non vede ed anzi ignora, e crea l'equivoco.

Giova tener presente che i lavori preparatori della legge non danno alcun aiuto per chiarire che cosa si intendesse per autore della pellicola. La relazione Ferrari non dice nulla, pur essendosi largamente indugiata nel lamentare il disinteresse iniziale degli interessati in confronto delle indagini promosse dai commissari Ferrari e Praga e le tardive proposte della speciale Commissione nominata dall'Associazione italiana dell'industria cinematografica, che, sostanzialmente, concordavano con quelle proposte dalla Commissione ministeriale ed elaborate senza il concorso degli interessati.

3. — L'insufficienza del regolamento adottato dal D. L. del 1925 fu lamentata sempre più, col volger degli anni. Ma da punti di vista molto diversi:

*a*) gli industriali della cinematografia puntavano sempre più sulla necessità di considerare il produttore titolare del diritto d'autore;

*b*) i registi insistevano per far considerare la loro opera come decisiva per la creazione del film e quindi ad esser considerati come autori del film;

*c*) gli autori del libretto o trama o canovaccio insistevano, a loro volta, perchè non si menomasse la loro posizione, in quanto, in definitiva, la creazione del film dipende sempre dal soggetto da essi creato.

In queste correnti bisogna distinguere la situazione *de iure condito* da quella *de iure condendo.*

*De iure condito,* la situazione del librettista e del musicista era nettamente determinata e le contestazioni vertevano sul significato da attribuire alla dizione « autore della pellicola ».

*De iure condendo,* invece, la discussione investiva la concezione stessa della legge,

non solo perchè non definiva chi è autore della pellicola, ma per la parte fatta all'autore e al **musicista.**

Nè va trascurato che qualcuno ha opinato che, in realtà, si può determinare soltanto di volta in volta chi ha creato un film, cioè chi è colui che dagli elementi offertigli dal librettista, dalle possibilità tecniche, artistiche ed economiche messe a sua disposizione dal produttore, dagli elementi musicali fornitigli dal musicista, ha saputo trarre la creazione dell'opera cinematografica. Ciò può esser vero, ma implica la rinunzia a fissare ogni principio giuridico, ovvero ad attenersi al più alle criticate norme del 1925, le quali potrebbero benissimo interpretarsi, da questo punto di vista, nel senso che autore della pellicola è l'autore della pellicola, cioè chi *di fatto* la ha creata. Onde l'accertamento del fatto andrebbe compiuto di volta in volta.

4. — Dallo sviluppo delle opposte tendenze, di cui abbiamo fatto precedentemente cenno, si è desunto da qualche scrittore (2) una necessità di stralciare dalla disciplina del diritto d'autore quella della cinematografia, per farne oggetto di un autonomo diritto, il diritto cinematografico.

La legislazione sulla cinematografia va in realtà assumendo proporzioni importanti ed i provvedimenti si susseguono a getto continuo. Lo Stato non si interessa della cinematografia come di qualsiasi altra industria. L'enorme influenza che essa esercita sulle masse, dal punto di vista non solo culturale ma anche politico, ha infatti indotto gli Stati:

*a*) a creare speciali organizzazioni che attendono alla cinematografia documentaria, destinata ad illustrare, nel territorio nazionale ed all'estero, gli avvenimenti più importanti;

*b*) a incoraggiare la produzione di film a fini scientifici (cosiddetta cinematografia scientifica), facendo ad esempio raccogliere un'audace operazione chirurgica o un'importante indagine chimica;

*c*) ad incoraggiare la cinematografia a fini didattici (es. la lezione cinematografica e poi, magari, spiegata dall'insegnante);

*d*) a controllare i film che devono esser proiettati per ragioni di moralità o di polizia, a mezzo di speciali organi di controllo;

*e*) a promuovere la produzione di film nazionali, non solo per ragioni economiche, ma per fini generali, come, ad esempio, per sottrarre il gusto nazionale dalle contaminazioni contagiose di certi gusti stranieri non rispondenti al genio e agli interessi della Nazione.

Si sono quindi adottati numerosi provvedimenti di carattere industriale, economico, finanziario, amministrativo, di pubblica sicurezza, politico, per disciplinare la produzione nazionale e controllare quella importata. In altri termini la cinematografia ha assunto il carattere di interesse sociale e nazionale, che merita quindi un atteggiamento attivo dello Stato, il quale ha perciò il dovere di intervenire, per imporre e per aiutare o per vietare e reprimere. Ciò spiega la creazione presso il Ministero della cultura popolare di un'autonoma direzione generale della cinematografia, e di alcuni enti parastatali. Ciò spiega perchè lo Stato non abbia più creduto di poter lasciare ai privati la direttiva delle intese fra gli industriali nazionali e quelli di altri Paesi e interviene non solo per far proiettare all'estero taluni film, anche di carattere documentario, come affermazione artistica nazionale e va stringendo una serie di accordi internazionali per collaborazione in materia cinematografica, con lo scambio di artisti, di registi, di film, di materiali di produzione, ecc. Non è quindi improbabile, anzi appar certo, ormai, che la legislazione cinematografica sia destinata a divenire sempre più cospicua. Ma da essa non potrà trarsi che una serie di problemi economici, commerciali, amministrativi, che non possono es-

(2) Cfr. CAPITANI: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo*, in « Bianco e Nero », 1940, n. 11-12.

ser ricondotti ad unità di sistema per trarne un diritto speciale e formeranno quindi oggetto delle varie discipline giuridiche. Altrimenti si creerebbe una fittizia unità meccanica, ma soltanto meccanica e non sistematica. E contro la tendenza a spezzettare l'unità del diritto conviene sempre reagire, decisamente (3).

5. — La Commissione ministeriale incaricata di predisporre la riforma della legge sul diritto di autore, considerata la complessità delle questioni sorte intorno al regolamento della cinematografia, ne affidò lo studio preliminare ad una speciale sotto-commissione, nella quale furono largamente rappresentate tutte le categorie interessate. Il progetto da essa redatto fu poi fuso ed armonizzato nella legge, dopo la discussione che delle proposte della sottocommissione fu fatta in seno alla Commissione in adunanza plenaria. Nella quale le proposte della Sottocommissione furono largamente rivedute ed anche sostanzialmente, attraverso rinnovati dibattiti e dissensi che non era facile comporre e armonizzare. La Sottocommissione aveva, infatti, attraverso l'urto delle tendenze delle varie categorie interessate, trovata una norma di conciliazione, lontana da ogni tendenza esclusivista e particolaristica, ma finiva per adottare una soluzione che avrebbe potuto aprire la porta a facili contestazioni. Essa proponeva infatti di dire:

« Si considerano autori dell'opera cinematografica coloro che hanno dato ad essa diretti contributi creativi, di carattere artistico, per quanto riguarda il soggetto, la sceneggiatura, la direzione artistica, la musica.

« Senza pregiudizio dei diritti degli autori delle opere utilizzate nell'opera cinematografica, i rapporti fra le persone previste nel precedente comma ed il produttore sono regolati per iscritto e possono formare oggetto di contratti tipo, mediante accordi fra le competenti organizzazioni sindacali ».

Tale definizione non può disconoscersi che riusciva vaga ed imprecisa e meritava pertanto di essere rielaborata largamente (4).

6. — La legge comprende le opere cinematografiche fra quelle che sono disciplinate nel primo titolo, cioè nel diritto d'autore, e nella enunciazione che fa all'art. 2 delle opere comprese nella protezione comprende al n. 6 « le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, semprechè non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del capo quinto del titolo secondo », ossia delle norme che disciplinano le fotografie, comprese fra i diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore. Anche questa disposizione non passò senza contrasti, non solo in quanto taluni erano contrari al nuovo regolamento dato alle fotografie, ma anche perchè si dubitava che si potessero seriamente discriminare le cinematografie documentarie da quelle aventi valore artistico. Ma infine si convenne che la cinematografia raccolta in una strada, girando una manovella, per registrare una cerimonia, non può certamente paragonarsi ad una esecuzione cinematografica di carattere artistico.

Delle opere cinematografiche si occupa però a parte la III sezione dell'istesso primo titolo (rt. 44 a 50).

La nuova legge parte dal presupposto che l'opera cinematografica sia sempre dovuta a più autori, come è, del resto, nella realtà. Ma, non potendo comprendere e tutelare tutti, limita l'elenco a coloro che portano veramente un contributo di carat-

(3) Nel cit. scritto del DE SANCTIS: *Il nuovo diritto di autore cinematografico* è indicata la larga legislazione speciale sulla cinematografia (nota I a pag. 259). Per alcuni profili dell'industria cinematografica cfr. il mio studio *La protezione delle industrie cinematografiche in Italia,* in « Riv. politica economica », 1936, pag. 964.

(4) Le altre proposte della Sottocommissione, sulle quali è inutile indugiarsi, presentavano minori difficoltà e furono sostanzialmente accolte. Va inoltre rilevato che anche nella discussione alla Camera dei Fasci le norme relative alla cinematógrafia furono oggetto di ulteriori discussioni ed emendamenti.

tere creativo all'opera e considera tali l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica, il direttore artistico. Nulla dice però sui rapporti fra i coautori e fra questi ed il produttore dell'opera, salvo taluni punti di più particolare rilievo, lasciando che a ciò si provveda, come avverte il relatore della Commissione, secondo « i principî del diritto comune ». Avendo fatto salva la posizione dei coautori, la legge, rendendosi conto che il produttore è un industriale che produce i film per utilizzarli economicamente, dispone (art. 45) che l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica spetta a chi ha organizzato la produzione dell'opera stessa, ma nei limiti indicati nei successivi articoli 46 e 47. Produttore dell'opera cinematografica si considera chi è indicato come tale nella pellicola cinematografica. Però se essa è stata registrata (cfr. art. 103) prevale la presunzione che sia produttore chi è stato come tale registrato nel registro tenuto dall'Ente italiano per il diritto d'autore.

L'esercizio dei diritti di utilizzazione economica ha per oggetto soltanto lo sfruttamento *cinematografico* dell'opera, cioè soltanto quell'attività che rientra in quella del produttore che gli è propria in ragione della sua attività professionale. In conseguenza, salvo patto in contrario, il produttore non può nemmeno sfruttare l'opera cinematografica in alcune sue manifestazioni più immediate, cioè non può eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni e traduzioni dell'opera prodotta, senza il consenso dei coautori dell'opera stessa.

Viceversa:

*a*) gli autori della musica, delle composizioni musicali e delle parole che accompagnano la musica hanno diritto di percepire direttamente da coloro che proiettano pubblicamente l'opera un compenso separato per la proiezione. Il compenso è stabilito d'accordo fra le parti, e, in difetto, secondo le norme dell'art. 46 del regolamento il quale dispone che, in questi casi, la misura del compenso è determinata con accordi generali e periodici tra l'EIDA e le associazioni sindacali competenti della Confederazione professionisti ed artisti e di quella degli industriali. In caso di dissenso provvede il Ministro della cultura popolare con suo decreto. Detti accordi, salvo che non sia diversamente stabilito, hanno la durata di un anno dalla data della loro stipulazione e, qualora uno dei due enti non ne chieda la revisione tre mesi prima della scadenza dell'anno, si intendono rinnovati per un uguale periodo. A ogni modo, ancorchè ne sia stata richiesta la revisione, continuano ad aver vigore finchè non siano sostituiti con nuovi accordi;

*b*) gli autori del soggetto e della sceneggiatura e il direttore artistico, qualora non vengano retribuiti mediante una percentuale sulle proiezioni pubbliche dell'opera cinematografica, hanno diritto, salvo patto contrario, quando gli incassi abbiano raggiunto una cifra da stabilirsi contrattualmente col produttore, a ricevere un ulteriore compenso, le cui forme e la cui entità sono stabilite con accordi da concludersi tra le categorie interessate (articolo 46).

Dall'esercizio dei diritti di utilizzazione economica si desume pel produttore la facoltà di produrre l'opera nelle condizioni più adatte per utilizzarla. Onde il produttore (art. 47) ha il diritto di apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le modifiche necessarie per il loro adattamento cinematogralco. L'accertamento della necessità delle modifiche può dar luogo a facili contestazioni, tanto più che il produttore deve concordarle con ben quattro coautori. Onde la legge dispone che, qualora l'accordo fra le parti non si raggiunga, l'accertamento sia deferito ad un collegio di tecnici, i cui accertamenti hanno carattere definitivo. Il collegio è nominato dal Ministro per la Cultura Popolare, per un triennio, ed è composto di un presidente, scelto fra i membri del comitato consultivo permanente per il diritto di autore, e di quattro o sei membri, nominati pariteticamente fra le persone comprese

negli elenchi predisposti a tale scopo dalle competenti associazioni sindacali (art. 47 legge e 17 e 28 regol.). Giova rilevare che il collegio dei tecnici non decide le questioni, fa soltanto un *accertamento tecnico*, che risulta da un processo verbale, di cui è data comunicazione agli interessati, e l'accertamento lo compie sulla base dei quesiti che gli vengino posti dal Ministro della Cultura popolare che l'accertamento propone su istanza degli interessati. Resta pertanto sempre salva la competenza della autorità giudiziaria, ma non può, d'altra parte, non rilevarsi che a questa ben poco resta da fare. Per decidere se è tecnicamente necessaria la modifica che il produttore desidera non può che farlo sulla base di una perizia tecnica e l'accertamento fatto da un collego tecnico che ha il potere di decidere definitivamente lega completamente il suo giudizio. Se non *di diritto*, *di fatto*, alle parti contendenti non resta pertanto che accettare l'accertamento tecnico (5).

Oltre al diritto morale spettante ai coautori di impedire le modificazioni non necessarie della loro opera, la legge (art. 48) riconferma la tutela della paternità dell'opera disponendo che essi hanno diritto che i loro nomi, con l'indicazione della loro qualità professionale e del loro contributo nell'opera, siano menzionati nella proiezione della pellicola cinematografica.

Inoltre la legge (art. 50) impedisce al produttore di bloccare a suo arbitrio l'opera indefinitamente. E quindi se non la porta a compimento nel termine di tre anni dal giorno della consegna della parte letteraria o musicale, o non fa proiettare l'opera compiuta entro i tre anni dal compimento, gli autori di dette parti hanno diritto di disporre liberamente dell'opera stessa.

Poichè gli autori dell'opera cinematografica hanno concorso a creare l'opera a tale scopo, la legge fa salvo il distinto sfruttamento ulteriore della parte letteraria e della parte musicale, in quanto non ne risulti pregiudizio ai diritti di utilizzazione il cui esercizio spetta al produttore, e quindi gli autori predetti possono riprodurle o comunque utilizzarle separatamente (art. 49). Ciò, come è noto, avviene frequentemente per le parti musicali, le quali vengono sfruttate per taluni squarci o con riproduzione diretta o con incisione su disco. Ma può anche avvenire che la parte letteraria sia per sè una completa opera d'arte, che può vivere autonomamente, come, ad esempio, la *Cabiria* di Gabriele d'Annunzio, che, come è noto, ebbe, come libretto, una larghissima diffusione.

Occorre appena avvertire che le norme degli art. 49 e 50 si ispirano a quelle adottate per il melodramma (cfr. art. 33 e segg.).

7. — La legge dunque dà il regolamento essenziale dei rapporti fra autori e produttore, rimettendo al diritto comune i rapporti degli autori fra di loro, rapporti che non presentano peraltro particolari profili.

Restano i rapporti fra produttore e artisti esecutori, che sono disciplinati nelle generali norme adottate dalla legge (articoli 80 a 85) per la protezione dei diritti degli artisti esecutori (6).

8. — Come è noto la produzione di un film non coincide con la sua utilizzazione. Non può quindi farsi decorrere la durata della protezione accordata all'opera cinematografica con quella della sua produzione. Talora il produttore fa una lunga pre-

---

(5) Il progetto della Commissione ministeriale aveva cercato di semplificare e di definire l'assenso degli autori alle modifiche volute dal produttore, disponendo che gli autori potessero dare il loro benestare anche a mezzo di rappresentanti (se lontani, potevano avvalersi cioè di persona di loro fiducia per far esaminare le modifiche e farle accettare) e che, se invitati si fossero senza giusto motivo astenuti dal prendere conoscenza dell'opera prodotta, si riteneva che avessero tacitamente dato il loro benestare. Ma tali proposte non riuscivano bene accette alle organizzazioni interessate.

(6) Cfr. il mio studio *La protezione dell'artista esecutore nella nuova legge sul diritto d'autore*, nella rivista « Jus », 1942.

parazione e propaganda per lanciare il film e anche in più Paesi contemporaneamente, e, per farlo, deve preventivamente ottenere la versione a scopo di censura, stipulare i contratti di collocamento, far la propaganda di lancio nella lingua nazionale del Paese. La preparazione può, cioè, esser lunga. Di tale esigenza la legge doveva preoccuparsi, come doveva decidere quale durata dovesse avere il diritto di utilizzazione, che a molti sembrava dovesse esser notevolmente ridotto su quello generale dei cinquanta anni, nella considerazione che anche il film va invecchiando rapidamente, tanto che i produttori ne vogliono ora preparare nuove edizioni, che dalla precedente notevolmente differisce, tanto da divenire spesso opere completamente nuove.

La legge (art. 32) ha risolto i due problemi nel modo seguente:

*a*) i diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica durano *trenta* anni dalla prima proiezione pubblica, purchè questa abbia luogo non oltre *cinque* anni dalla fine dell'anno solare nel quale l'opera è stata prodotta;

*b*) se tale termine è sorpassato il produttore si vede raccorciata, per il suo fatto, la durata della tutela, perchè, in tale ipotesi, i trenta anni sono computati dall'anno successivo a quello in cui l'opera è stata prodotta.

9. — La registrazione delle opere cinematografiche aveva formato oggetto di speciali norme, adottate col R. D. L. 16 giugno 1938, n. 1061, convertito nella legge 18 gennaio 1939, n. 458. La legge sul diritto d'autore, pur avendo riorganizzato *ex novo* tutta la materia (7), ha tenuto ferme le disposizioni del 1938, inquadrandole in quelle da essa adottate (cfr. art. 103 segg. legge e 30 segg. regolamento).

Secondo i provvedimenti del 1938, come è noto, la registrazione delle opere cinematografiche nel pubblico registro della Società autori editori (oggi EIDA), era legato ai provvedimenti rivolti ad incoraggiare e aiutare economicamente la produzione di film nazionali.

10. — La nuova disciplina data alla protezione dell'opera cinematografica è stata in generale bene accolta (8), ma, date le discussioni avvenute durante la sua elaborazione, che si ripercuotettero nella discussione parlamentare della legge, come abbiamo accennato, c'era da attendersi che avesse dato luogo a critiche (9), che toccano essenzialmente l'art. 44 della legge, cioè la concezione generale dell'autore dell'opera cinematografica.

Indubbiamente, se si adotta la teoria che considera autore del film il produttore, si darebbe all'industria cinematografica una maggiore snellezza di movimento e si semplificherebbero molti rapporti. Ma questa preminenza degl'interessi del produttore su ogni altro interesse non è ammissibile in regime corporativo, in un diritto che non sia classista e miri a proteggere equamente tutti gli interessi nazionali e dei singoli. Da questo punto di vista non può negarsi che la nuova legge tiene nel dovuto conto la parte e gli interessi del produttore (articolo 45), ma non perciò trascura le quattro categorie di persone che concorrono, di consueto, alla creazione dell'opera cinematografica (autore del soggetto, della sceneggiatura, della musica e direttore artistico) (art. 45). Che ciò avvenga normalmente non può disconoscersi. E quindi la legge si attiene a quelle che sono le situazioni correnti, come fa sempre. Ciò non toglie, ma sono situazioni di fatto, non codificabili, che in un film possa primeggiare il libretto per la forza di concezione edll'opera, o la musica, o la sceneggiatura, o la personalità dell'interpretazione del direttore artistico. Ma queste situazioni estreme, anche

(7) Cfr. il mio studio *La pubblicità del diritto d'autore*, nella rivista « Il diritto d'autore », 1942.

(8) Cfr. l'ampio ed eccellente studio di V. de Sanctis: *Il nuovo diritto d'autore cinematografico*, nella riv. « Il diritto d'autore », 1941, pagg. 225-276.

(9) Cfr. il cit. scritto del Capitani e l'altro dello stesso autore, *Dell'autore del film o della quadratura del circolo*, in « Bianco e nero » 1941, n. 2. - Cfr.: A. Pavolini: *L'autore del film*, in « Bianco e nero », 1941, n. 11, pagg. 3-8.

se non sono rare, non possono essere prese in considerazione dalla legge, tanto più che si potrebbero anche determinare situazioni più complicate, quando, ad esempio, l'eccellenza dell'apporto dell'autore e del musicista predomini, o quella dello sceneggiatore e del regista, o del musicista e dello sceneggiatore, ecc.

Anche le altre norme danno una soddisfacente soluzione ai problemi, e quindi nel complesso, sembra che la nuova disciplina della cinematografia debba esser considerata come un cospicuo contributo alla soluzione dei problemi che si agitano in materia, all'interno ed all'estero.

AMEDEO GIANNINI

(*Dalla « Rivista di Politica Economica »*, marzo 1942-XX).

## ANCORA SUI « CINQUE CAPITOLI »

Un problema che assilla sopratutto i giovani è costituito dall'interrogativo: Il cinema è arte oppure no? La domanda è piuttosto oziosa, specialmente quando è accompagnata da ragioni poco ponderate, basate quasi soltanto sul paragone con la poesia, con l'arte cosidetta con l'A maiuscola. Le ragioni addotte sono suppergiù di questa fattura: il cinema non è arte perchè è un complesso di varie arti. È inutile rispondere loro che il cinema non è arte perchè è un complesso di varie arti. È inutile rispondere loro che il cinema ha una fisionomia sua propria che non può confonderlo, che i mezzi espressivi sono efficacissimi e si prestano a creazioni poetiche altissime. Vi risponderanno che il film è fotografia in movimento, e come tale non potrà mai aspirare al « titolo » di opera d'arte. A sfatare diversi pregiudizi ed a chiarire diversi concetti rimasti oscuri giungono i *Cinque Capitoli sul film*, del direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, Luigi Chiarini. È provvidenziale l'edizione di quest'opera per diversi motivi; in Italia non mancano opere del genere, ma quasi tutte rivestono un carattere storico e tecnico tralasciando la questione estetica, che necessita invece di una pronta risoluzione. Il Chiarini inizia la sua opera confutando i vari soggettisti che richiedono una stretta aderenza al soggetto da parte del regista nella realizzazione di un film. Il film non si identifica nel soggetto, come contenuto, ma nella creazione del regista, unione di forma e contenuto, divenuta unica espressione della sua personalità. Il Chiarini insiste sulla necessità di parte del regista di una concezione della vita, un suo modo di guardarne i diversi aspetti, una profondità spirituale. Elementi che gli permetteranno di dire attraverso la trama la sua parola.

Non ci convince troppo quando dichiara che ai fini dell'unità dell'opera d'arte cinematografica è necessario che il regista provveda lui stesso alla sceneggiatura. Capra dirige i film con sceneggiature di Riskin, e nessuno si sognerà mai di dire che in *È arrivata la felicità* non ci sia tutto Capra. Se i giovani scettici di cui abbiamo parlato leggessero il primo capitolo del libro del Chiarini giungerebbero ad una conclusione soddisfacente per noi e per loro. È talmente implicito il concetto di arte cinematografica nella trattazione del Chiarini da non richiedere argomentazioni particolareggiate.

Il capitolo dell'attore ci è parso il più convincente. L'autore ha qui dimostrato di avere le idee ben chiare in fatto di interpretazione cinematografica.

Alla solita frase: « Sul palcoscenico si gesticola e si fa uso della voce grossa, mentre in cinema c'è il primo piano » il Chiarini aggiunge diverse altre definizioni e ragioni, tra le quali leggiamo: « *Nel cinema l'attore crea* ». C'è da rimanere perplessi. E come lo dimostra? « La sceneggiatura contiene un'indicazione, delle soluzioni tecniche per quanto riguarda la ripresa. Caso mai, è nel trattamento dove più appaiono i personaggi e la loro funzione nel film. Ma anche il trattamento non è una novella o un racconto: anch'esso rimane nella fase preparatoria e mira verso l'opera definita e definitiva che è appunto il film. Quindi l'attore cinematografico interviene in una fase che è di creazione e

non di interpretazione ed egli in base alla sceneggiatura e sotto la direzione del regista dovrà contribuire e creare il personaggio ».

L'autore quindi passa ad esporre i programmi di insegnamento per l'allievo attore in vigore presso il Centro Sperimentale da lui diretto.

I risultati del Centro, per la categoria attori, si sono già avuti ed abbastanza sensibili. Non bisogna dimenticare che il Centro ha dovuto creare i propri libri di testo (il libro del Chiarini è quasi una raccolta di appunti per lezioni ad allievi registi, attori e tecnici), studiare i programmi e trovare gli insegnanti.

Nel successivo capitolo tratta del sonoro, che consiglia come commento, se mai, non come elemento funzionale diretto ad eliminare la importanza dell'immagine. Il cinema, arte espressiva, deve basarsi sul fotogramma in particolar modo; la colonna sonora è soprattutto destinata all'asincronismo. Un esempio di asincronismo è dato dal viso dell'attore in primo piano mentre si sente, fuori campo, l'interlocutore. Questo è l'uso più elementare.

Il lettore di buona memoria ricorderà l'uso intelligente che ne fece Elter per *Scarpe al sole*. Il Chiarini lo cita: « Il soldato che, durante la guerra, è in fureria si sente rimordere la coscienza e vorrebbe marciare con i compagni. Mentre col timbro di gomma bolla dei fogli, la colonna sonora, anzichè il rumore del timbro, dà quello dei passi di un reggimento in marcia ».

Altri esempi potrebbero essere forniti da *Le vie della città*, dal finale di *Un garibaldino al convento* e diversi altri film.

Nel quarto capitolo l'autore prospetta il problema morale, citando largamente Leopardi e, in misura molto minore, Croce. Giunge ad affermare l'immoralità del lieto fine e la necessità (suggerita da un lavoratore) del trionfo del male. Di quando in quando, si capisce. Interessante è notare con quale vigore il Chiarini confuta le idee dei bigotti papaveri del C.C.C. La moralità dell'arte, nella concezione Chiarini, potrebbe essere risolta con alcune sue frasi: « L'arte è una moralità efficiente ». « Quando si parla della moralità dell'artista, non si vuole intendere che egli debba sostenere tesi particolari, ma bensì essere seriamente impegnato nell'opera con tutta la sua spiritualità. Il che, in termini di fede, è quella illuminazione divina che si rivela in ogni opera di vero artista; per cui non può esservi arte là dove non c'è moralità ».

Chiude il libro il quinto capitolo dedicato al cinema come arte e industria. Cose sensate dice il Chiarini ed il suo ragionamento sui tre aspetti del cinema (aspetto tecnico, aspetto artistico, ed aspetto commerciale-industriale) dovrebbe suggerire a diversi produttori nostri, fossilizzati nella mefitica industria, idee e progetti artisticamente ambiziosi.

Il libro è illustrato da diverse riproduzioni fuori testo di fotografie di film « capolavori ». L'importanza data al *Proibito* di Capra ed al *1860* di Blasetti è più che legittima. Renoir ha pure il suo bravo posto, mentre Flaherty è inspiegabilmente assente.

FRANCO BERUTTI

(« *L'Italia Giovanile* », 10 giugno XX).

## DUE PROPOSTE

Libri (trattati studi storie saggi critici ecc.) sulla musica sulla pittura sulla scultura sulla poesia sul teatro e via dicendo non mancano mai nelle biblioteche. Non c'è biblioteca, grande o piccola, che non abbia almeno un discreto, se non ricco, numero di volumi sulle arti. I libri che mancano sono invece quelli riguardanti il cinema.

Molte biblioteche non posseggono neppure una storia del nuovissimo mezzo di espressione. Siano esse di piccole o di grandi città. Alla Marciana di Venezia, per esempio, il lettore inutilmente andrà alla ricerca di una storia del cinema. A Mantova soltanto il Circolo Cittadino possiede un unico *Cinema: ieri ed oggi* di E. M. Margadonna.

Non si venga a dire, a mo' di scusa, che il cinema non è un'arte. Non si venga ad affermare che il cinema non è una cosa seria. Che il cinema — il vero cinema ben s'intende — sia arte, e quindi cosa seria, è stato più volte dimostrato sulla carta da persone autorevoli (Cfr. tra gli altri, Lebedef, *Vaprosi o spezifikie Kino*, Mosca, 1935; Luigi Chiarini, *Il film è un'arte*, Roma 1938). E che sia arte lo stanno a dimostrare praticamente i film scaturiti dal genio creativo di Vidor Pudovchin Capra Ford e di tutti quelli che hanno saputo esprimere attraverso il nastro di celluloide i sentimenti le ispirazioni i concetti e gli ideali dell'umanità.

Ma anche ammesso — e non concesso — che il cinematografo non sia un'arte, bensì mera curiosità e mero divertimento, non vediamo il perchè debbano mancare nelle biblioteche libri cinematografici. Forse è arte Carolina Invernizio? Eppure Carolina Invernizio, insieme a tanti scrittorelli, si trova in abbondanza in molte biblioteche. E allora perchè proprio ai libri sul cinema — seri più di tanti altri — debbono essere chiuse le porte delle biblioteche?

La domanda ci sembra logica, giusta. I libri sul cinema — quei pochi che ci sono — dovrebbero trovar posto, accanto agli altri, negli scaffali. Ogni biblioteca dovrebbe possederli. O almeno possedere le storie del Rotha dello Charensol del Moussinac del Palmieri del Pasinetti e del Margadonna. E oltre queste storie i saggi — tanto per citare i nomi più conosciuti — di Pudovchin, Béla Balàzs, Paul Rotha, Umberto Barbaro e Luigi Chiarini.

E ogni biblioteca dovrebbe essere abbonata al quindicinale *Cinema* ed al mensile *Bianco e Nero* che è veramente « la prima grande rivista italiana che tratta i problemi della cinematografia dal punto di vista, oltre che estetico e tecnico, sociale e politico, con studi esaurienti e rigorosi al di fuori di ogni preconcetto di tendenza ».

Libri — e riviste serie — sul cinema occorrono nelle biblioteche. È ora che si formi una cultura, o se preferite, una coscienza cinematografica nel pubblico. Ed i libri e le riviste specializzate, oltre ai film e agli articoli cinematografici di giornale, necessitano per tale coscienza. Segnaliamo così la nostra proposta a tutti i direttori di biblioteche. E per la scelta dei volumi cinematografici suggeriamo ad essi l'ottima, anche se incompleta, *Bibliografia del Cinema* che Umberto Barbaro ha scritto in *Bianco e Nero.*

* * *

Un'altra cosa che deve essere presa in considerazione — e al più presto — è il *Luce* che viene distribuito nei piccoli centri di provincia. Nelle sale cinematografiche dei paesi — povere e disadorne sale che hanno un loro fascino tutto particolare — i *Luce* che vengono proiettati sono quasi sempre vecchi, spesso vecchissimi. Sono più vecchi degli stessi film a soggetto del programma. Che è tutto dire.

Il *Luce* è un giornale che alle parole sostituisce il nastro di celluloide e l'immagine. E come il giornale, il *Luce* ha valore in quanto ci informa e ci documenta fatti appena accaduti, o comunque recenti. Chi è che legge — se non in casi del tutto particolari — un giornale di cinque anni fa? Forse l'uomo dei piccoli centri? No, certamente; *Il Corriere della Sera* o *Il Popolo d'Italia* giunge ad esempio, e viene letto in giornata, o al massimo un giorno dopo, a Milano come nel più piccolo e sperduto paese della Calabria. E allora perchè il *Luce*, che pur esso è un giornale (seguirà *giornale Luce*: annunciano i programmi) deve arrivare prima in città e dopo tanti, dopo tanti anni, nei paesi?

È semplicemente ridicolo che nelle sale cinematografiche dei piccoli centri si debba ancora assistere poniamo, all'entrata delle nostre truppe in Addis-Abeba, quando oggi gli italiani dopo essere già stati vittoriosi in Spagna, stanno vincendo una terza guerra.

Se c'è, inoltre, un pubblico che ha bisogno di *Luce* nuovi, recenti, è proprio il pubblico dei piccoli centri. Non tutti nei paesi possono leggere e leggono il giornale come nelle città. Ma tutti, o quasi, vanno a vedere e comprendono il *Luce*, che esso

parla attraverso il linguaggio universale delle immagini.

Proponiamo quindi che i *Luce* recenti vengano distribuiti anche nei piccoli centri d'Italia.

Rivolgiamo la proposta, per competenza, al presidente dell'Istituto Nazionale Luce. E speriamo di essere ascoltati.

GUIDO ARISTARCO

(*Eccoci!*- Cremona - 20 giugno 1942-XX).

## IL FILM ITALIANO ALL'ESTERO

— « La Tribuna » di Brasov del 15 giugno dedica una intera pagina alla cinematografia italiana in cui, accanto alle biografie di Alida Valli e Doris Duranti, viene pubblicato un articolo sui progressi delle realizzazioni cinematografiche in Italia. L'autore, dopo aver asserito che la missione educatrice del cinematografo era stata compromessa dalle produzioni giudeo-americane, che servivano meschini interessi di razza e di propaganda, così si esprime: « La cinematografia italiana degli ultimi anni può considerarsi una grande rivelazione. Le case italiane hanno riaffermato il sano compito spettante al film nell'educazione della gioventù, mediante la realizzazione di pellicole in cui, oltre alla descrizione di un passato degno di essere reso noto a tutti, vibra anche il genio degli Italiani. I film italiani hanno creato una vera vita e possono essere considerati come rappresentanti il trionfo di un popolo la cui vita si confonde con la stessa nozione dell'arte. I film italiani sono caratterizzati da una totale mancanza di elementi grotteschi, da una aristocratica linea educatrice e dall'impareggiabile valore degli interpreti e dei direttori di scena ».

— Nello scorso mese di giugno è passato in prima visione a Parigi, al cinema « Lord Byron » il film italiano *Uomini sul fondo* che ha preso il titolo di *SOS 103*. Il successo è stato più che notevole ed è documentato dalle cifre degli incassi dei primi giorni, dopo il medio successo della « prima » per cui si incassarono 12.000 franchi, l'incasso salì il secondo giorno a 31.000, e raggiunse nel terzo i 36.000, stabilizzandosi nelle seguenti giornate su una media di 25.000.

A fianco del risultato finanziario si è registrato un grande successo di critica: Francois Vinneuil, uno dei più noti critici, dopo aver elogiato incondizionatamente il film sul « Petit Parisien » gli ha dedicato dopo qualche gorno, sul « Je suis partout » del 20 giugno un articolo intitolato « Sobrietà italiana » di cui si ritiene utile riportare alcuni punti significativi:

« Vedete un vero film e tutti i risentimenti nutriti contro il cinema cadranno. Il buon cinema è una cosa magnifica, dotata di un incomparabile potere d'evocazione e di emozione. Al diavolo le velette e i manicotti di pelo che finiranno per disgustarci con questa arte meravigliosa! Guardiamo *SOS 103* dedicato, secondo il tradizionale cameratismo della gente di mare, al coraggio anonimo di tutti gli equipaggi di sommergibile, qualunque sia il loro paese.

« Il film è quasi un documentario. Un sommergibile italiano, l'« A 103 », al ritorno da una difficile esercitazione di immersione che si è prolungata per sessantadue ore, mentre rimonta in superficie viene investito da una nave mercantile. Si produce una larga falla e il sommergibile affonda con la prua contorta e va a posarsi su un fondale di cento metri. Il film ricostruisce in tutti i dettagli il laborioso salvataggio.

« Gli Italiani, narrandoci questo dramma del mare, ci danno una vera e propria lezione di sobrietà. Pensate alla ridondante retorica a cui il film marittimo ha sempre dato l'occasione (per esempio *La porta dell'infinito*: ammiraglio e alfiere innamorati della medesima donna!) e girati con il consenso e l'appoggio delle più alte autorità navali. In *SOS 103* tutti gli elementi estranei al soggetto sono stati rigorosamente eliminati. Cinquanta uomini e una bella nave sono in pericolo: si è pensato, e come a ragione!, che un simile soggetto poteva bastare a se stesso.

«... Il finale di *SOS 103* è ammirabile. Il sottomarino riguadagna la superficie. Lo si deve ad un marinaio che si è visto penetrare in un compartimento invaso dalle esalazioni del cloro per compiere la manovra decisiva. Il sottomarino emerge. Su tutte le navi accorse le sirene urlano, gli uomini agitano freneticamente i loro berretti. I marinai appaiono sul ponte del sommergibile camminando con passo stanco. Si issa il gran pavese. Ma è per metterlo subito a mezz'asta. Il sommergibile si è salvato perchè un uomo ha sacrificato la sua vita. Le sirene tacciono tutte insieme, i berretti ricadono in braccio.

«Lo ho affermato parecchie volte in questa sede: nonostante gli ebrei di Hollywood, Roosevelt e signora e tante altre idiozie yankees, io non posso dimenticare il piacere e gli insegnamenti dati dal cinema americano. Ma a tutti i film brillanti, fastosi, pieni di belle ragazze seminude che danzavano fra le torrette delle corazzate, alle riviste-spettacolo nella baia di Los Angeles che celebrano i fasti della marina di Knox è impossibile non opporre lo spettacolo virile offerto dall'« A 103 » che ci mostra innanzi tutto la disciplina, la precisione, la calma di un equipaggio minacciato dalla più terribile delle morti. Da una parte c'è la pubblicità piazzaiola delle democrazie, dall'altra la lezione dei regimi nuovi. Metteteli a confronto e non farete molta fatica a rendervi ragione di come i secondi battano i primi, perchè i Giapponesi siano a Giava, a Hong-Kong, in Papuasia, alle Aleutine, perchè gli italiani hanno riportato nell'ultima settimana una smagliante vittoria contro il nemico comune, il ricco e orgoglioso inglese ».

— I film *Tosca* e *Uomini sul fondo* hanno ottenuto in Olanda grande successo di critica e di pubblico. I giornali de L'Aja hanno dedicato ad essi lunghe recensioni che constatano l'alto livello raggiunto dalla produzione cinematografica italiana.

— Il film italiano continua a mietere in Francia i più grandi successi. Nello scorso mese, in una sola settimana si sono verificati contemporaneamente ben 34 passaggi di film di produzione italiana in sale parigine. Il cartello era tenuto da: *Rose scarlatte, Una avventura di Salvator Rosa, SOS 103 (Uomini sul fondo), Luce nelle tenebre* che erano proiettati contemporaneamente in più cinematografi.

— A *Uomini sul fondo* è dedicato un lungo articolo del Dott. Karbe apparso su « Der Deutsche Film » del 6 giugno che oltre ad esaltare questa bella impresa cinematografica italiana mette in evidenza il metodo artistico assolutamente nuovo con cui è stato condotto il film.

## IL MIO PRIMO GIORNO DI LAVORO NELLA CITTA' ETERNA

Da Piazza Vittorio Emanuele cinta da un monumentale porticato, si prende il tram chiamato « littorina » che conduce alla città del cinema. È un tram lunghissimo di tipo nuovo formato da due vetture unite fra loro da una parte girevole.

Dopo venti minuti giunsi al mio nuovo posto di lavoro, al magnifico palazzo del Centro Sperimentale di Cinematografia. Questa bella ed armoniosa parola non si può tradurre in lingua ungherese ma significa Ufficio di studio del film. Nel suo grande e magnifico teatro si gira sotto la guida del regista Radvani il film « Inferno giallo ».

Questo teatro è una magnifica costruzione di uno dei migliori architetti italiani, alto 16 metri largo 25 e lungo 50.

La sede del Centro Sperimentale è stata costruita con criteri assolutamente moderni ed è stata festosamente inaugurata nel gennaio del 1940. Questo palazzo è anche il simbolo del nuovo impulso che l'amica Italia intende dare alla produzione dei film per permettere di fare dei buoni film, con buoni attori, di contenuto morale e nazionale. C'è una grande scalinata tutta coperta di marmi dove spiccano in lettere d'argento le indimenticabili perole del Duce: « Considero questo Centro come la premessa indispensabile, ma già realizzata per raggiungere il primato nella cinematografia italiana ».

L'istituto dipende dal Ministero della Cultura popolare e dalla Direzione generale della Cinematografia ed ha la scopo di raccogliere e selezionare gli elementi che vogliono dedicarsi alla carriera cinematografica accogliendoli nelle varie sezioni di insegnamento. È un Istituto che, anche per la sua così grandiosa costruzione, è senza esempio in Europa per i suoi moderni impianti e per gli adatti istruttori che guidano gli allievi.

Gli aspiranti allievi, dopo accurata selezione, in un numero complessivo non superiore ad 80 vengono immessi nelle varie branche di insegnamento. Dopo un anno vengono di nuovo e più accuratamente selezionati, e, alla fine del secondo anno ottengono il diploma di attori o attrici, registi, operatori, scenografi, ottici, fonici, montatori, truccatori, costumisti, ecc.

Gli uomini non debbono avere meno di 20 anni e le donne meno di 16 anni. Il Centro accetta anche stranieri, ma non come allievi, solamente come uditori. L'Istituto è molto serio e si può dire scientifico e pubblica anche una rivista intitolata « Bianco e Nero » diretta dal Direttore generale del Centro, il popolarissimo Luigi Chiarini.

Per dire la verità quando per la prima volta ho varcato la soglia di questo studio molto differente dagli altri studi cinematografici di qui che ha solamente posto per i migliori film, ero un po' sospettoso ed incerto. È stata invece una doppia felicità il mio primo giorno di lavoro perchè ho potuto dare l'opera mia per uno scrittore ungherese a fianco della signora Maria Fekete Tasnady, con il regista ungherese Radvani, e girare un film all'estero interamente parlato in lingua italiana.

Non posso negare che questo sia stato un grande avvenimento della mia vita. Direi quasi grande come il mio primo film ungherese. Ho la ferma volontà di fare molto bene per dimostrare nella mia patria quale sia stato il mio lavoro in Italia.

Il film narra la grandiosa apoteosi e le sofferenze inaudite dei medici in colonia. La storia difatti si svolge in colonia e da qui il suo titolo « Inferno giallo ». Ho la parte di un medico ungherese e mia moglie è la signora Maria Fekete Tasnady, che ha già un gran nome in Italia per aver girato il film « Bengasi » come prima attrice.

Mio « partner » è Fosco Giachetti, uno dei più grandi attori italiani che noi conosciamo anche molto bene per « L'Alcazar ». È proprio questo il famoso soldato, coperto di polvere, l'eroe dell'Alcazar. Ma posso anche dire che è un caro e grande collega. Le sue parole di benvenuto sono state piene di amicizia e di affetto, ricambiato in pieno dal suo collega ungherese. In questo film agiscono solamente cinque persone bianche, gli altri sono tutti indigeni.

Gli italiani prendono molto seriamente la produzione dei film e posso dire che la più bella impressione del primo giorno di lavoro è stato l'interessamento alla vita del film dimostrato da tutti della produzione. In studio non c'è agitazione, si lavora tranquillamente. Tranquillo è il regista, gli attori e gli operatori. Tutti sono gentili e cortesi e seri. Si aiutano gli uni con gli altri. Nessuno s'azzanna se si perdono due giorni nella lavorazione. Ciò che conta ed ha importanza è il fatto che il film sia buono.

Tutti prendono con responsabilità il loro lavoro. Dal portiere al Direttore generale tutti collaborano per la buona riuscita di un film. Qui in studio fanno già scommesse per il futuro successo del film e per la riuscita degli attori.

È certo una bella cosa vedere che in Italia il produttore di un film non è un fabbricante di forme per calzature, nè un arbitro di pallacanestro, ma è invece una persona seria che si dedica esclusivamente alla realizzazione di film. Qui i produttori apprezzano gli attori e gli attori sanno apprezzare il produttore. « Prima il lavoro » è il loro motto.

In studio non si fanno chiacchiere. Interessa solamente il lavoro. Io ho trovato qui un'accoglienza amichevole e piena d'affetto e sto rapidamente imparando la bella lingua italiana. È un disastro, nessuno vuol parlare con me in ungherese. Anche Rad-

vani non parla più ungherese. La mia maestra Maria Fekete Tasnady parla perfettamente la lingua italiana. Ella è già una stella, ma senza i difetti delle stelle. Al Centro Sperimentale tutti sono suoi grandi ammiratori.

Non posso finire il mio racconto se non dico anche qualche cosa del portafortuna dello studio.

Esso si chiama Vito ed è un cane di razza sconosciuta. Vito è il custode del silenzio. Quando il regista dà il « via », Vito comincia a fare attenzione al silenzio. Al più piccolo rumore rizza le orecchie e con i suoi occhi intelligenti vede chiunque si permetta di disturbare il lavoro. A questo riguardo bisogna fare molta attenzione perchè Vito morde i polpacci.

Durante la scena si possono fare rumori, gridare, sparare, lui sa che fa parte della scena.

Fino ad oggi, ogni film per il quale Vito ha fatto la guardia, ha ottenuto un grande successo. Una volta soltanto ha abbaiato e quella volta il film fece un colossale fiasco.

Fino ad ora, nel nostro film, Vito è stato silenziosissimo ed io mi permetto di credere nel futuro successo di « Inferno giallo ». Io e il cane siamo ora degli ottimi amici.

PAOLO JAVOR

(Da « *Uj Magyarsag* »).

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

*Stampato dalla Laboremus* (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*